



الأعمال الفكرية

مكتبة الأسرة  
٢٠٠٤



د. صلاح فضل

# نبرات الخطاب الشعري



إهداء 2006

ورثة الكيماني/ محمد فاروق القران  
الإسكندرية

# نبرات الخطاب الشعري

تأليف

الدكتور صلاح فضل



**مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٤**

**مكتبة الأسرة**

**برعاية السيدة سوزان مبارك**

( سلسلة الأعمال الفكرية )

إشراف : مصطفى غنايم

**الجهات المشاركة:**

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

نبرات الخطاب الشعري

تأليف الدكتور صلاح فضل

الغلاف والإشراف الفني :

للضئان : محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبرى عبد الواحد

الإشراف الطباعى:

محمود عبد المجيد

المشرف العام :

د . سمير سرحان

## السيدة التى جعلت من الكتاب وطنًا !

د. سمير سرحان

مرت عشر سنوات منذ إنشاء «مكتبة الأسرة» وأذكر أنه كان يومًا مشهودًا، حين جلسنا مع عدد من المثقفين والوزراء والمفكرين حول تلك السيدة العظيمة التى كانت عيناها تشخص إلى السماء حيث أحلام كثيرة تدور بذهنها الذى لا يتوقف عن التفكير أبدًا.

كانت منذ سنوات قد أنهت رسالتها من الماجستير، التى كان من نتائجها ضرورة إصلاح أحوال المدارس الابتدائية، ورفع مستواها العلمى والتعليمى، وحتى مستوى الأبنية والخدمات.. فكان الأساس فى ذهنها، كما أدركت بعد ذلك معظم الدول الكبرى أن العملية التعليمية هى أهم ما يميز الأوطان، وأن الطفل الذى يمثل البذرة الأولى فى بناء مستقبل أى وطن هو البداية الحقيقية، كنا نتعجب جميعًا فى صمت ونحن جالسون حول تلك المائدة الصغيرة.. لماذا لم يفكر أحد من قبل فى الطفل، ولا أعنى صحته فقط، أو ما قد يصيبه من أمراض، أو مستوياته الاقتصادية والاجتماعية.. لماذا لم يفكر أحد فى الطفل الإنسان؟ أى فى عقل الطفل ووجدانه، والانطباعات المختلفة، التى يكتسبها من عملية التعلم، وبخاصة من القراءة الحرة، وليس قراءة الكتب المدرسية فقط.

وكان الطفل المصرى فى ذلك الوقت معتادًا أن يمسك بالكتاب المدرسى ويصب عليه كل ما فى طاقته من كره وسخط، ويحفظه حفظًا آليًا بلا فهم، ويُفَرِّغ هذا الفهم على الورق لينجح وينتقل من سنة دراسية إلى أخرى، أما فى

آخر السنة فكانت العادة أن يرمى الكتاب المدرسى من النافذة، كأنه قد تخلص من عبء ثقيل.

كانت السيدة العظيمة، التى قُدِّر لها أن تعنى بمستقبل مصر، وأن تكرس حياتها لبناء هذا المستقبل، تفكر فى الطفل كإنسان، وكعقل، وكروح.. لقد اكتشفت أن كل ذلك لا يأتى إلا بالقراءة، والقراءة خارج المقرر الدراسى، كما لا يأتى أيضًا إلا من خلال كتاب يوضع فى يده ليحبه شكلاً ومضموناً، ويحتضنه فى سريريه وهو نائم، ويطلق من خلال المادة التى يقرأها فيه، العنان لخياله، فيسافر من خلال هذا الكتاب إلى عالم سحرى من الأماكن والأفكار والمشاعر والرؤى.

لمعت العينان الذكيتان بعمق الفكرة، وأهميتها لوطن بينى نفسه ويضع نفسه على مشارف القرن الحادى والعشرين، وبعد أربع سنوات من افتتاح المكتبات العامة فى الأحياء الفقيرة والمُعدّمة، كانت الفكرة الرائدة قد اكتملت فى ذهنها فأنصبت سوزان مبارك صاحبة أعظم مشروع ثقافى فى القرن العشرين وأوائل الحادى والعشرين.. «مكتبة الأسرة».

وكانت فكرة مكتبة الأسرة بسيطة وعميقة فى نفس الوقت، وهى أن نقوم بغرس عادة القراءة فى نفوس ملايين أبناء الشعب الذين لم يكن الكتاب من قبل جزءاً من حياتهم.. وأعتقد أن هذا الهدف قد نجح تماماً، فقد كان بعض من يسخرون من الشعب المصرى، محاولين الحط من قدره يصفونه بأنه شعب **القبول والطعمية**، وأعتقد أنه الآن وبعد عشر سنوات من صدور مكتبة الأسرة، أصبحوا يسمونه بلا تردد شعب الكتاب والقراءة والعلم والمعرفة.. لكن الهدف الأعمق والأسمى كان إعادة بعث التراث الأدبى والفكرى والعلمى والإبداعى الحديث لهذه الأمة، وهذا يؤكد بالفعل لا بالكلام ريادتها وقيادتها الثقافية والفكرية فى عالمنا العربى، كما يؤكد عظمة ما جاء به عصر التثوير المصرى لينقل العالم العربى كله من عصور الظلام المملوكية والاستعمارية إلى شعوب

تعيش عصر العلم والتقدم، وتبنى شخصيتها الثقافية وحضورها الثقافى على مدى العالم..

وها قد أصبحت مكتبة الأسرة بعد عشر سنوات من الجهد المضنى والمتواصل تقدم أكثر من عشرة ملايين كتاب موجودة الآن فى كل بيت مصرى، تحمل صورة السيدة التى فكرت ونفذت هذه الذخيرة من الفكر والإبداع التى تثرى عقل ووجدان كل مواطن طفلاً كان أم شاعراً، ليس فى مصر فقط، وإنما فى العالم العربى كله.. وأصبحت المادة التى تضمها هذه الكتب هى أساس راسخ لتكوين مواطن المستقبل، وأصبحت معظم الدول العربية والمؤسسات الدولية تطلب تطبيق التجربة المصرية على أرضها.

هل كان مجرد حلم لسيدة عظيمة شخصت بنظرها إلى السماء باحثة عن المستقبل، أم كان مجرد حلم رائع، هائل القيمة والحجم وتحقق.. تحية لهذه السيدة العظيمة «سوزان مبارك»، واحتراماً وحُباً بلا حدود على قدرتها لتخيل المستقبل، وبناء إنسان جديد لوطن جديد.

وستظل صورة السيدة سوزان مبارك موجودة على كل كتاب، وفى كل بيت تُذكر كل مصرى أن الحلم الحقيقى ليس بالمال، وليس بالتهافت على الماديات، إنما هو «المعرفة» ويدون معرفة فى هذا العصر لا يوجد وطن، وإذا فقد الإنسان الوطن فقد ذاته.. بل فقد كل شىء يربطه بهذه الحياة.

د. سمير سرحان





## فاتحة وجيزة

لكل صوت شعري، مهما بلغ مداه، نبرته المميزة. يدركها المتلقى بعد أن يتعرف عليها ويستمتع بما فيها من عذوبة أو قوة، من رقة أو رصانة، مستقراً من كل صفة حلاوتها الخاصة ومذاقها الجميل.

وإذا كنا قد تعلمنا في هذا العصر الحديث أن مكبرات الأصوات لا تزيد جمالاً، ولا تغير من نوعيتها، بل تفضح مظاهر القبح بقدر ما تضاعف من تجليات القوة والجمال، فإن شهرة الشعراء والأدباء تقوم بهذا الدور ذاته، تجعل خواصهم المميزة معروفة للجميع من محبي الشعر وقرائه، يتلذذون بما يهديه لهم المجيدون من أنواع القول الشعري المبدع، ويتأذون بما تسفر عنه التجارب المنكرة، فتتولى الذائقة الشعرية استصفاء الأصوات المحببة والإبقاء عليها في ذاكرة الفن، وإهمال ما عداها وتركه للنسيان المخيف، ويصنع التاريخ بعدالته النسبية حصيلة هذه المعادلة المستمرة، يراجعها من حين لآخر، لتصويب نواقصها، وإنصاف مظالمها وتثبيت أحجامها الطبيعية، خاصة لأن المعاصرة حجاب، ولأن الحكم آفته الهوى، ولأن موازين النقد مهما تذرعت بالحياد والموضوعية فهي في نهاية الأمر محصلة لرؤية الناقد وتكوينه المنهجي وقدرته على تجاوز حجب المعاصرة وأهوائها.

والفصول التي يحتضنها هذا الكتاب قراءات متفاوتة الإيقاع لشعراء متعددي النبرات، ممن تزخر بهم الحياة الإبداعية العربية،

تتملى خطابهم الشعري بإنصات، وتسقط ملامح جماله بروية وإنصاف. لا تعتدى على النصوص انتصاراً لنظرية جاهزة فى الشعرية، ولا تقترب منها دون التمكن من محدداتها المعرفية، بل تبنى ميزتها على الاتساق المتناغم بين الوعى المنهجى بأصول الشعرية المعاصرة والإنجاز الحقيقى للنصوص، دون أن تغفل الإطار الكلى لعمليات التواصل الجمالى فى الأداء الشعرى فنبرات الشعراء، وثوراتهم، وثرواتهم، وفاعلية تأثيرهم، ومتغيرات الحساسية لدى القراء وأفق توقعاتهم، كل هذا يمثل السياق التداولى للشعر ويحدد مستواه الفنى والجمالى أيضاً. فالإبداع لا ينتظم خارج هذا السياق ولا يتحدد بدونه.

وإذا كنت فى بحثى السابق عن "أساليب الشعرية المعاصرة" قد قمت بتركيب مفهوم مركز لإحدى نظريات الشعرية وعمدت لاختباره وتعديله فى ضوء حركة الشعر العربى منذ منتصف القرن فإن هذه النبرات تمثل تعديلاً آخر فى ضوء المنجز الشعرى فى الأعوام الأخيرة تختبر شبكة علاقاته بجمهوره، وتحققاته فى ذاته، وتقيس مدى خصوصيته وتأثيره.

وأملى أن تقرب الشعر من القراء، وأن تعود بالنقد إلى وظيفته الأساسية فى مضاعفة ملامح الجمال والعون على تذوقها.

على أن توزيع النبرات إلى عدة مستويات، جهرية وصافية ورخيمة وحادة لا يعنى اقتراح مذهبية جديدة أو حكم قيمة مضمرة، بقدر ما يعد إشارة إلى بعض الخواص اللافتة فى طبيعة هذه النبرات ودرجة استجابة القراء الجمالية لها، لا يرتفع إلى مستوى تحديد أسلوب مميز

لها يحتضن بقية أجنحة الشرعية متجاوزاً درجة الإيقاع بمفهومها  
العريض الممتد إلى البطانة الدلالية للنصوص.

وتظل هذه المقاربات محتفظة بطابعها العفوى بالرغم من محاولة  
إدراجها فى أنساق لاحقة تشف عن منظومات شعرية متجانسة من  
بعض الوجوه، منفردة فى معظم الأحيان، ومحكومة دائماً بكفاءتها فى  
التواصل الحميم مع القارئ واستثارة قدراته على التنوق الجميل.

دكتور صلاح فضل.

القاهرة ١٩٩٨



== نبوات جھیرۃ ==



## تمثيل الخطاب القومي

### في شعر نزار قباني

للخطاب القومي في الحياة العربية المعاصرة صور وتجليات بارزة، منها السياسي المباشر، ومنها الإعلامي والفكري، ومنها التمثيل الفني كما يتراءى في الشعر والمرد وبقية الأشكال الإبداعية.

وربما كان مصطلح "الخطاب" أنسب الكلمات المتداولة للإشارة إلى نوع الكتابة الشعرية السياسية والإلماح إلى خواصها المتميزة؛ لأنه يجمع في انخطافة لغوية واحدة بين المرسل والمتلقين في فعل تواصل حميم، فالخطاب يتجه دائماً للآخرين في حركة خارجية مسموعة، ويتم غالباً في لحظات "الخطوب" التاريخية ويعدد إلى استثارة المكنون في الوعي الجماعي ليتجاوز العاطفة الفردية عزفاً على الشعور في طابعه القومي المشترك. من هنا فإن التمثيل الشعري له يملك فعالية بالغة، لا تكاثره على تاريخ عريق من الخبرة الجمالية وتفعيله لأقصى مستويات اللغة في التأثير، وكفافته في تشكيل رؤية حاسمة للعالم كما تصوغه الكلمات في أوضاعها الدلالية ولن نجد نموذجاً في الشعر العربي المعاصر قدم صورة كاشفة للضمير القومي وبلور رؤية فادحة له مثلما فعل نزار قباني.

لكن تحليل هذا الخطاب من منظور نقدي علمي محدث، لا يمكن أن يتراجع إلى منطقة التحليل المضموني أو الموضوعاتي المتروك، بل

عليه أن يلتبس إجراءاته ومنهجه فيما أسفرت عنه التقنيات الجديدة لبحوث الشعرية خاصة في سياقها التداولي الذي يسمح بالعناية المتوازنة بجميع عناصر التواصل في الخطاب الشعري، وهي عناصر تستوعب النص كما تحيط بدوائره المباشرة، فتشمل المرسل والمتلقى، وتتضمن زمن الخطاب ومكانه، وتحدد الفضاء الذي يتم فيه استقباله والعلاقات المتبادلة التي يمكن عقدها بين المشاركين من خلاله.

وما يهمنا إبرازه في هذا المجال بشكل واضح هو أن هذه العناصر التواصلية ذات أثر مباشر في كيفية استخدام وتوظيف اللغة الشعرية. فادوار المرسل والمتلقى تتعلق بالضمائر الشخصية المستخدمة في الخطاب، والزمان والمكان ينعكسان في توظيف أزمنة الأفعال والأدوات وأسماء الزمان والمكان والإشارة والأحوال والظروف. واختيار الموضوعات التي يتم تناولها يتم بدرجة مشاركة المتواصلين في فضاء يجمعهم، كما أن العلاقة المتبادلة التي يمكن عقدها بينهم يعبر عنها عادة بأفعال خاصة مثل القول والأمر والاستفهام والتعجب، ومعنى هذا أن توسيع دائرة التحليل لتشمل الأبنية اللغوية النصية ومحددات تداولها هو الذي يضئ طبيعة الظواهر الشعرية ويكشف عن مدى فاعليتها الجمالية على أن السمة المميزة لهذه العناصر التواصلية في الشعر هي تعدد الأدوار والأبعاد، فالضمائر— كما سنجد في القراءة النصية — لا تحيل إلى مقابلاتها الحرفية كما يحدث في الخطاب التواصلية المعتاد والأمكنة والأزمنة لا تشير إلى مدلولاتها الأولى فحسب بل تتراءى هذه الإشارات بأدوار تمتزج فيها الحقيقة بالمجاز والحس بالتجريد، وتنتشر إمكانات الفهم لهذه العناصر شعرياً لتجعل الشفرة الجمالية أكثر ثراء وانفتاحاً على التعداد الدلالي الخصيب.



وإذا كانت سلطة الخطاب الشعري متجذرة في تاريخنا القومي منذ كان الشاعر اللسان والعين للباصرة لأمته، وارتبط مجده بقدرته على بلورة الرؤية الجماعية في صيغ شهيرة وسعيدة فإنها قد اختزلت أنواع الخطاب السياسى والفكرى والثقافى وراهننت على ورائتها جميعاً. وعندما يأتى شاعر مثل "نزار قباني" ليعبث هذا الدور الذى ظننت الحداثة أنها قتلتها فإنه يطمح إلى تمثيل الضمير القومى بكل أوجاعه وأحلامه، بقدرته على نقد الذات واستشراف المصير، مخالفاً أن يجمع فى نبرة واحدة عالية يبين ثوقد الحس التاريخى والرغبة العارمة فى تجاوزه وتقصيره، بين الاستغراق الجنونى فى حمياً الإبداع الجماعى والشعور الحاد بالعجز، بين إنجاز الشعر الخلاق وإحباطات الواقع البارد المهيمن.

### ❖ شبكة الضمائر:

إذا أجرينا مسحاً إحصائياً لمجموعة القصائد السياسية لنزار، التى تقع فى مجلد كامل يربو عدد صفحاته على ستمائة وخمسين صفحة، تتضمن اثنتين وخمسين قصيدة كبيرة وجدنا أن توزيع الضمائر فيها يجرى على النحو الآتى:

أولاً: اثنتان وثلاثون قصيدة صيغت بضمير المتكلم المفرد، وعشرون قصيدة بنيت على جمع المتكلمين، لكن الفرق بينهما من الوجهة الدلالية ضئيل؛ لأن "أنا" الشاعر تنتمى فى معظم الأحوال مع "نحن" الجماعية وتتجاوز غالباً حدوده الفردية، لتلقى بظلالها على "أنا" القارئ وتحتضنه، كما تعتمد أن تجعل من الذات القومية بؤرة مركزية لها، فتحفظ بدرجة عالية من اللغائية غير الرومانسية وتستمد حنيئذ

قوتها التعبيرية من التحديد الواضح لطرف الخطاب الأول، مع تغذيته بنسبة معقولة ومقبولة من الإبهام الضروري عن طريق امتزاجه بضمير الجماعة وتراجحه بينهما، لنقرأ المقطع الأول من "هوامش على دفتر النكسة" إذ يقول:-

أعنى لكم يا أصفائي، اللغة القديمة

والكتب القديمة

أعنى لكم:-

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة

أعنى لكم ..

أعنى لكم ..

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة.

فالضمير الشعري هنا مزدوج، فهو فرد لا يعبر عن خصوصيته الفردية يقف موقف الناعى في لحظة الفجعية، وهو موقف متأثر في وظائف الشعر العربي، لكنه يعلن "وفاة" اللغة القديمة، وهي بطبيعة الحال ليست ملكاً له، بل هو يبرأ منها وهو يسندھا للجمع "كلامنا" وهو يمارس أول فعل صريح في نقد الذات وصناعة الوعي الجديد حين يعلن انتهاء لون من الفكر بانقضاء هذه اللغة المهرثة لكنه يقوم بتمثيلها وهو يدعو للقضاء عليها، ويتجلى ذلك في أمرين أحدهما: هو التعبير الحاد الموجع عن المستوى الداني الذي انحط إليه الخطاب العربي لغوياً وفكرياً؛ فالكلمات متقوية مثل الأحذية البالية، والدلالات منتهكة في عرض الشارع السياسي، فالهزائم تصور على أنها انتصارات،

والدكتاتورية تتجسد فى الزعامات لكن المفارقة الأليمة هى أن الشاعر الحريص على التواصل مع جمهوره يستخدم اللغة التى يرفضها وهو يحاول التخلص من ألوانها الصارخة، والآخر: أنه يعمد شعريا إلى توظيف آليات الخطاب الشعرى العربى الذى يريد أن يتجاوزها، فهو يعتمد المبالغة الفاضحة والتكرار الشديد يسرف فى دق طبول الإيقاع وتشديد الصيغ الخطابية الرنانة، فالقافية هى التى تحكم ميزانه الشعرى، وربما كان الحلم، أو الوهم، هو الذى يحدد كلماته بأن يحدث تغيير حقيقى فى صلب الخطاب العربى السائد.

ثانياً: نجد أن سبع قصائد فقط هى التى تقتصر على ضمير واحد، غالباً ضمير المتكلمين وخمسا وأربعين قصيدة تتضمن ضمائر أخرى، منها عشرة لضمائر الغياب، وثلاثين لضمائر المخاطب سواء كان فرداً أم جماعة. ومعنى هذا أن الصبغة الغالبة على هذا الشعر هى المخاطبة الحوارية المتعددة، مما يجعله يشف عن طابعه القومى، يغيبه حيناً، ويستحضره فى معظم الأحيان. ولنقرأ نموذجاً لهذا الخطاب، مقطعاً من قصيدته "شعراء الأرض المحتلة":-

شعراء الأرض المحتلة

يا من أوراق دفتركم

بالدمع مغمسة، والطين

يا من نبرات حناجركم

تشبه حشرجة المشنوقين

يا من ألوان محابركم

تبدو، كرقاب المنبوحين

نتعلم منكم منذ سنين

نحن الشعراء المهزومين

نحن الغرباء عن التاريخ

وعن أحزان المحزونين

نتعلم منكم

كيف الحرف يكون له شكل السكين

ولأن نموذج التواصل في هذه القطعة هو (أنتم/ نحن) فهو يركز على النداء والتقرير. ويتلبس بالإطار العروضي الصارم بالرغم من محاولة التنويع الأخيرة في توزيع الكلمات على السطور دون إخلال بعدد التفاعيل. وهو يفتعل درجة من التواصل عندما يعلن، باسم الشعراء من غير الأرض المحتلة، أنه يتعلم منهم أدب المقاومة الذي يتخذ فيه الحرف شكل السكين مع أنه وصفهم في القطعة ذاتها بأنهم يمتلكون نبرة مشنوقة، ومحابر مذبوحة، يفتعل التواصل لأنه - كفرد شاعر- يعرف عكس ما يقول، فمحمود" الدرويش" كما يسميه في هذه القصيدة نقل عنه كثيراً من عناصر أسلوبه الأول، يكفي أن نتذكر انطلاقته الشعرية الأولى في قصيدة "سجل" ونقرنها بأبيات نزار عن "جميلة بوحيرد" وغيرهما لكن ليس المهم الآن تحديد الواقع الخارجي؛ وذلك لأن الخطاب الشعري ليس في حقيقة الأمر فعلاً من أفعال الكلام الفردي، بل هو تمثيل فني لهذا الفعل. ومن هنا فإن النص لا يتأثر بالعلاقة المتبادلة بين الشاعر والأصوات التي يحاورها والجمهور الذي يقرؤه بشكل محدد وحاسم .

فالأخصائية التمثيلية للشعر والوضع النهائي لشكله يؤسسان إمكانية تكرارهما بلا حدود؛ أى لإمكانية قراءة الشعر والاستمتاع بجماليته بما لا يحصى من المرات عددا. ويمكن القول حينئذ بأن الشعر يتميز بتعدد المستويات التواصلية. وعدم الاعتراف بهذا التعدد هو الذى يقضى فى بعض الحالات إلى اتخاذ سبل خاطئة فى فهم الشعر، خاصة فيما أطلق عليه "وهم السيرة الذاتية" الذى لا يستطيع التمييز بين مستويات أدوار التكلم التى يمكن أدائها بضمير الأنا؛ فتعدد المستويات هو الذى ينتج اللعبة التى يوظفها الشاعر فى عوامل التواصل. كما أن تعدد المستويات فى البنية اللغوية هو الذى يحدد طابعها الشعرى للخلاق. والخطاب الشعرى يتيح الفرصة لإمكانات من التواصل يعجز عنها الخطاب اللغوي المعتاد بقيوده المحددة؛ لأن القصيدة مثلا تقرأ باستمتاع ولذة من قبل جميع الناس حتى بعد كتابتها بأزمنة بعيدة؛ لأنها توسع منظور الضمير وتعدد مرجعيته فى أفق مفتوح.

### ❖ إيقاع الزمن -

مرت عملية تشكيل صورة الخطاب القومى فى شعر نزار قباني بعدد كبير من المراحل والتحويلات، وتفاوت إيقاعها فى البطء والسرعة حتى أصبحت تمثل موجات دافقة لكنها غير منتظمة، ترتبط بزمن الأحداث السياسية الكبرى من جانب، وبموقع الشاعر ومكانه فى مراقبة هذه الأحداث من جانب آخر، كما ترتبط بشيء ثالث بالغ الأهمية هو هذا الفضاء المشترك الذى تسبح فيه توقعات المتلقين لشعر نزار وتستشرف نفوسهم لمطالعة كيفية مواجهته للمواقف العامة حضورا وغيابا، ومعنى هذا أن أبنية الخطاب اللغوية تتوافق مع سياقاته التاريخية فى إشباع أو إحباط هذه التوقعات.

ويوسفنا أن نرسم صورة وجيزة لهذا المسار المتنبذب عبر  
رصده فى حر كاته الأساسية مدا وجزرا فى خمس مراحل رئيسية كانت  
كما يأتى:-

١- كانت أول قصيدة قومية مهمة للشاعر، تعبر عن صحوة الضمير  
العربى نقديا، وتدين غفوة المجتمع التاريخى - قد كتبت على وجه  
التحديد فى لندن عام ١٩٥٤ بعنوان "حب وحشيش وقمر" وثلتها  
قصائد عن فلسطين والسويس والجزائر وكل ما كان يشغل الإنسان  
العربى فى مرحلة اكتشافه لضميره القومى وتعميقه لوعيه الوطنى  
والإنسانى، وكانت كلها تبلور المعالم الأولى لخطاب العروبة شعرا  
فى اتساق واضح مع التيار القومى التحررى، حتى فى هذا الموقف  
الحاد من القوى الاقتصادية الصاعدة فى البترول العربى لتوظيفه  
ضمن تيار هذا المد الجديد.

٢- أعقبت ذلك منذ عام ١٩٥٨ مرحلة تالية من "الغيبوبة المعاصرة"  
استمرت تسع سنوات؛ أى حتى النكسة، كاد يختفى فيها تماما صوت  
هذا الضمير القومى إبان فورانه الشديد على الصعيد السياسى فى  
سنوات التجارب المريرة للوحدة والانفصال بين مصر وسوريا  
والعراق واليمن فى عدد من الثورات والارتجاجات المضادة، ولم  
يصدر عن الشاعر فى هذه الأثناء من إشارات المساهمة فى تشكيل  
خطاب الأمة سوى بعض اللفتات الواهنة ذات الطابع الشجنى  
البعيد فيما أطلق عليه القصائد الأنثوسية التى تتراوح بين القلق  
التاريخى والرومانسية المتأخرة، وربما كانت قيود العمل الدبلوماسى  
من ناحية وصناعة أسطورة "شاعر المرأة" من ناحية أخرى هما

المسئولان عن هذه الغيبوبة التى تمثل فجوة صارخة فى  
بنية خطابه.

٣- جاءت نكسة حزيران الموجهة لتمثل أفدح جرح قومى معاصر  
فانهمرت قصائد نزار قبائى فى حركة كاسحة فيما يمكن أن نسميه  
جلد الذات" عبر عدد ضخّم من القصائد والمطولات، بعضها محدد  
التاريخ ولملموس الوقائع، وبعضها مجهول الزمن تقيّة ومراوغة  
يصل عدده إلى أربع عشرة قصيدة، أولها بعنوان " حوار مع عربى  
أضاع فرسه" يقول فى نهايتها-

يا بلدى الطيب.. يا بلدى  
لو تنشف آبار البترول، ويبقى الماء  
لو يخصى كل المنحرفين..  
وكل سماسة الأثداء..  
لو تلغى أجهزة التكييف من الغرف الحمراء  
وتصير يواقيت التيجان..  
نعالا فى قدم الفقراء  
لو أملك كراباجا بيدي..  
جريت قباصرة الصحراء من الأثواب الحضرية  
ونزعت جميع خواتمهم  
وسحقت الأحذية اللماعة  
والساعات الذهبية  
وأعدت حليب النوق لهم  
وأعدت سروج الخيل لهم

## وأعنت لهم حتى الأسماء العربية.

ونلاحظ هنا استفحال النزعة السادية فى إدانة الآخر وتحميله ذنب الفاجعة، كما نلاحظ من ناحية أخرى بداية تبلور منظومة قيم جديدة فى الخطاب القومى تجعل الخروج على طغيان السلطان ورفع راية الحرية الداخلية مؤشرا حاسما فى الاستراتيجية السياسية.

٤- لا ينقطع هذا المد من العذاب الشعري إلا بالإفاقة على فاجعة أخرى هى موت الزعيم وتبدد الحلم الجميل، فيكتب نزار قباني عدداً من المراثى اللاهبة، يكفر فيها- فيما يبدو- عن مرحلة الغيبوبة ويسد دينه للضمير العربى، مكرسا لونا جديداً من الخطاب يتميز بعدد من الخواص الجمالية التى سنحاول الوقوف عليها فيما بعد وتأتى مرثية طه حسين لتكمل هذه الدورة، وينصرف الشاعر إلى مجموعة من المواويل الدمشقية والبغدادية بعد أن يلتبس فى مخيلته نصر أكتوبر باستعادة الفحولة واسترداد العافية المؤقتة؛ لأن الفشظى العربى فى مقارفة السلم الأليم يفتأ طاقة الاحتشاد والتعبئة القومية بالرغم من وخزات الضمير الجاد فى الحرب اللبنانية والشتات الفلسطينى.

٥- وتأتى المرحلة النزارية الأخيرة فى تمثيل الخطاب القومى لتقدم "رؤية من المهجر" تمتلك خصوصيتها فى التباعد والتآكل، فى الهجاء والنفى، فى تضخم الذات الفردية والاستخفاف بكتلة الشعوب العربية ونقد. بل وإنكار حركتها الحضارية. وهو ما يعنى الوقوع فى مثالية جديدة مضادة لمثالية الحلم القومى تعزف على الأوتار ذاتها، وتشى بنهاك مكونات الخطاب القديم.



## ✻ مطارحات النصوص:

لأن الشعر ليس مجرد تواصل إعلامي، بل يتميز بشفرته الجمالية الخاصة، فلا بد من تحديد الغرض الأساسي في هذا التواصل، وهو أنه خلال عملية تلقي الرسالة الجمالية تتشكل لدى المتلقى شفرة خاصة، مضافة إلى الشفرات اللغوية والثقافية التي ما زالت حية عند بث الرسالة، تعتمد على الموروث المستقر في الوعي من ناحية، وتهدف لتوسيع مداه بابتكار أنماط جديدة من البيانات الجمالية المستحدثة من ناحية أخرى، اعتمادا على إمكانية توظيف الاستعداد المتوفر لدى المتلقى في هذه اللحظة لتنمية قدراته في التقاط هذه البيانات الجديدة وفك شفراتها. هذا الموقف هو الذي يسمح للمتلقى بتفسير المعلومات التي لم يسبق له معرفتها من قبل والمتضمنة في المادة الدلالية للرسالة. ومنذ اللحظة التي يتم تشغيل شفرة من هذا النوع الجمالي فيها فإن الرسالة تتراوح في مساحات التوافق والتخالف مع الأعراف والنظم الثقافية السائدة لكن المشاركة في إعادة إنتاجها تتوقف على درجة الإلمام بهذه الأعراف والنظم. وفي حالة النص الشعري فإن مطارحة النصوص الأخرى والخروج على تقاليد الكتابة السابقة هما من أهم الوسائل في توظيف البيانات الجمالية وفك شفرتها علما بأنها تتميز بأمرين لاثنين:-

أولهما: أنها لا توجد مستقلة عن الأدوات الناقلة لها في النص، بل تتشكل من مجموعة الإشارات اللغوية بحساسيتها المترابطة.

والآخر: أنه نادرا ما تكون معروفة لدى المتلقى منذ البداية، بل تكتشف خلال تلقي عناصر المعلومات التي تساعد على حل شفرتها

وإذا كانت معروفة من قبل فإن خلق علاقة جديدة ومدهشة لها بمعطيات الموقف الجديد يصبح مناط الفعالية الجمالية لها ولنضرب مثلا على ذلك من خطاب نزار قباني السياسى فى علاقته مع الخطاب الدينى من ناحية والخطاب الشعرى السابق عليه من ناحية أخرى، وطريقته فى توظيف التوتر الناجم عن مفاصل هذه العلاقة التوافقية غالبا، والتخالفية فى أحيان قليلة.

وربما كانت مطارحة النصوص المقدسة باستثمار إشعاعاتها الروحية هى أولى خطوات نزار فى هذا الصدد، ويقول مثلا عن جميلة بوحيرد:-

وامرأة فى ضوء الصبح

تسترجع فى مثل البوح

من سورة "مريم" و"الفتح"

لكنه لا يلبث أن يأخذ مسافة نقدية، لا من النص المقدس، بل من مدى انطباقه على العرب المعاصرين ومسلمى اليوم عندما يخاطبهم بعد النكسة ساخرا ومبرزا للمفارقات التاريخية فى قوله:-

جلودنا ميتة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس

أيامنا تدور بين الزار.. والشطرنج.. والنعاس

هل "نحن خير أمة (قد) أخرجت للناس؟"

فيلقى بظل الشك على هذه العلاقة النصية بين خطاب اليوم والأمس، مستثمرا درجة الشيعوى القصوى فى العبارة القرآنية ليرسم

صورة التناقض الحاد بين الواقع والتاريخ، بين الفعل والقول، بين المقدس والدنيوي، والطريف في هذا الصدد أنه يقوم بتطويع العبارة المحفوظة حتى تندمج في النسيج الشعري، فيخلق لها أولا بيئة ملائمة لتجانس القافية بإيراد مفردات الإفلاس والنعاس، ثم يضيف إليها دون أن يلاحظ حرف التحقيق "قد" لاستقامة الوزن فيمارس لونا من تشعير النص وهو يقوم بتوظيفه، إلى جانب صياغة موقف المفارقة المشار إليه. غير أنه في سياق الاندفاع المحموم "لإدانة أشكال الخطاب القديم إذانا بمولد لغة جديدة بعد زلزال النكسة يعلن ثورة على ملحقات" الخطاب المقدس وطريقة ممارستا له إذ يقول:-

من ربيع قرن وأنا..

أمارس الركوع والسجود

أمارس القيام والقعود

أمارس التشخيص خلف حضرة الإمام

يقول " اللهم امحق دولة اليهود"

أقول " اللهم امحق دولة اليهود"

.. .. ..

يقول " اللهم شئت شملهم"

أقول: " اللهم شئت شملهم"

.. .. ..

وهكذا يا ساداتي الكرام..

أدور كالحبة في مسبحة الإمام

### لا عقل لى.. لا رأس.. لا أقدام. الخ

وهنا نرقب الشاعر وهو يقوم بتمثيل هذه الملحقات فى تكرارها الأصم وآليتها المرهقة لىبرز الجانب المتصلب منها بعد أن غازل الطاقة المنبثقة عنها فى حروب التحرير، غير أنه فى كلا الموقفين يستند إلى معرفة القارئ المشبعة بهذه الطقوس كى يولد منها ملمحا جماليا جديدا بالتوافق معها تارة والتخالف المحسوب تارة أخرى؛ إذ إنه لا يريد أن يجرح هذا الحس الدينى الذى يتكئ عليه فى الخطاب القومى، وحسبه أن يتباعد عنه فى الخطاب الغزلى الموازى.

ويطول بنا الحديث لو تتبعنا علاقة خطاب نزار قبائى بالشعراء السابقين عليه والمعاصرين له، وحسبنا أن نشير إلى ملمح يسير من صلته بشوقى سلفه العظيم فى بلورة خطاب الأمة العربية والإسلامية فى مطلع القرن فى قصيدته الهمزية، "إفادة فى محكمة الشعر" المؤرخة ١٩٦٩ حيث يقول:

مرحبا يا عراق جئت أغنيك

وبعض من الغناء بكاء

فيذكرنا على الفور بقول شوقى:-

ما جئت بابك مادحا بل داعيا

ومن المديح تضرع ودعاء

لكنه يتصدى لنقض أدونيس بشكل مباشر عندما يقول:-

نرفض الشعر كيمياء وسحرا

قتلتنا القصيدة الكيمياء

فيعلن تدابير الإمارات الشعرية، ويشن الحرب على مخالفيه  
مستثمرا لحظة اليأس القومي لإدانة الشعراء الآخرين وتحصيلهم مسئولية  
الإحباط، فيخلط عامدا بين الشعري والسياسي المباشر محاولا إعلاء  
نصه الواضح فوق النصوص الأخرى المضادة له.  
**✽ من قتل الزعيم إلى وفاة العرب :**

لابد لخطوات التحليل المعرفي لعمليات التواصل من مقاربة  
منطقة مهمة هي الآثار العاطفية للتأويل الأدبي؛ لأن هذه المنطقة هي  
التي تحتضن حاجتنا وأشواقنا وأذواقنا المكنونة في الأدب، ويدون  
وسيلة منظمة للكشف عن بواعثها النصية واستجاباتها العفوية ستظل  
أبنية التواصل مستغلقة وغير مفهومة، ويظل إدراكنا لها منقوصا بشكل  
واضح. ولأن مبعث هذه الآثار يتمثل أولا في استراتيجية الاختيار، من  
المنظور إلى الملفوظ، فإن علينا أن نتوقف عند ذروتين في الخطاب  
القومي النزاري، لنشهد كيفية تحقيقه لهذه الاستراتيجية البالغة التأثير  
على القراء حتى اليوم.

اللحظة الأولى هي موت عبد الناصر في مطلع السبعينيات، وقد  
أصبحت الآن من منعطفات التاريخ العربي المعاصر الحادة، فهل الشعر  
الذي قيل فيها عندئذ فقد بمرور الوقت أهميته الوجدانية وفعاليته  
العاطفية؟ يتوقف ذلك على نوع الشعر وحمولاته، على رؤيته  
وصيغته وكلماته.

ولنقرأ مطلع القصيدة الأولى من مرثيات الزعيم التي كتبها  
نزار:-

**هَلْ تَنْتَ... يَا آخِرَ الْأَنْبِيَاءِ**

قَتَلْنَاكَ..

ليس جديدا علينا

اغتيال الصحابة والأولياء

فكم من رسول قَتَلْنَا..

وكم من إمام ذبحناه وهو يصلى صلاة العشاء..

فتاريخنا كله محنة..

وأيامنا كلها كربلاء..

ولنلاحظ معالم الأداء اللغوى فى أوضاعه الشعرية بالنسق الآتى:-

أولا: يسند الكلام لضمير الجماعة، فصوت القصيدة يعبر مباشرة عن الوعى القومى، وهو بمثابة الاعتراف بالشراكة بين المتكلم والمخاطبين بين الشاعر والقراء، وهو اعتراف شديد الخطورة من الدرجة الأولى؛ لأنه يقع على النفس ويكشف عن المشاركين، وهو يحمل منطقيا بطريقة محكمة مبرراته المعقولة، فإذا كان هناك من شىء حقيقى مشترك بين العرب المسلمين فهو تاريخهم الذى يسجل بداية حضورهم على مسرح الحوادث، وهو تاريخ مشاكل تماما لما يحدث الآن من فتنة وجرائم.

ثانيا: لا يتوسط الخطاب فى اختيار مفرداته الساكنة، بل يبلغ أقصى حدته ومبالغته التعبيرية. فالشعب العربى لم يرهق عبد الناصر بمسئوليته، بل قتله واغتاله وذبحه، وهذا الزعيم ليس مجرد حاكم مثل الآخرين، بل هو نبي، على وجه التحديد بديل لآخر الأنبياء.

اختيار الكلمة الشعرية المستفزة المثيرة لأعمق مكونات النفس الجماعية صنعة واعرة، فهناك في الثقافات الغربية يتحدثون بشكل طبيعي عن "قتل الأب" كمركب نفسي، أما قتل النبي فهو مركب أنثروبولوجي مختلف وصاعق، تبوء بإثمه الجماعة إلى يوم القيامة.

كيف يتأتى للشاعر أن يتخذ هذا الوضع من تفعيل الموروث الديني الحيّ وهو يجرحه برفق في الآن ذاته؟

ثالثاً: يوظف الشاعر بطريقة منظمة خاصية جوهرية في الشعر العربي؛ هي التكرار المتركب، ونعني به الإضافات المتتالية للكلمات والصيغ بما يسمح بتأكيد المقول من ناحية وتجاوزه بالانتمية من ناحية أخرى فعندما يتكرر الفعل الأول - قتلناك - يعنى نفى المجازية عن الصيغة الأولى، ومن ثم تصبح مفردات: الاغتيال والذبح تراكبا تكراريا وعندما ينتقل في مضمار المقدس من الأنبياء إلى الصحابة والأولياء والأئمة فإنه يؤكد ويتجاوز بذكر وقائع محددة في الزمان والمكان.

رابعاً: يتم إشباع توقع القراء بالقرار الموسيقي المعتمد على التوازي والتكرار بشكل منتظم؛ فالقوافي: أنبياء، أولياء، عشاء، كربلاء كافية بامتدادها لتحقيق هذا الإشباع، وتكرار "كم" الدالة على الكثرة وعلى هامش التعجب، وتوازي الصيغتين الختاميتين: تاريخنا.. أيا منا بما يستخلص العام من الخاص، وينتزع الحكمة من التاريخي بأسمائه المنقوشة في الوجدان الجماعي، كل ذلك يشعل البيانات الجمالية للنص حتى تصبح ملموسة في تناول يد جميع القراء، يتذوقونها باستمتاع، وينفعلون لها باستغراق.

وما دمنا نتحدث بمناسبة هذا المقطع عن معجم نزار قباني الشعرى فى حدته وسخونته واختياراته الفائقة التأثير، فلا بد أن نشير إلى تهمة ردها كثير من النقاد عن محدوديته وضيق مساحته؛ لأن البحث الأسلوبى الإحصائى الذى يتذرع بوسائل القياس الكمى لمدى تنوع المفردات قد أثبت أن نزار قباني من أكثر الشعراء العرب المعاصرين اتساعا وتنوعا وخصوبة فى معجمه، وسوف يتأكد ذلك بشكل قاطع عندما تنشر البحوث التى يجريها بعض تلامذتى فى آداب عين شمس عن هذه الظواهر الأسلوبية، لكن ما يعنينا الآن فيها هو هذا الوهم الذى تخلفه فى نظر القراء من أنها محدودة وفى تقديرى أن "خداع الحدس" فى هذا الصدد يعود إلى البروز الشديد واللمعان المعشى لبعض المفردات الشعرية التى يتكئ عليها نزار فى مساراته العديدة بما يخطف انتباه القراء وينحصر فى ذواكرهم، وهو ما يعد مؤشرا إيجابيا على نجاح تواصله الجمالى مع جمهوره.

ولنتنقل بسرعة إلى مراثية أخرى أقل سياسة وأجمل شعرا، تلك التى خاطب بها طه حسين إثر موته فى عام العبور قائلا:-

ضوء عينيك . أم هما نجمتان

كلهم لا يرى . وأنت ترائى

لست أدرى من أين أبداً يوحى

شجر الدمع شاخ فى أجفائى

كتب العشق يا حبيبى علينا

فهو أبكاك مثلاً أبكاى

.. .. ..



## أرم نظارتك ، ما أنت أعمى إتسا نحن جوقة للعميان..

وإذا كنت فى دراسة سابقة لشعر نزار قبائى قد انتهيت إلى تحديد الخاصية الاستراتيجية المهيمنة على كل مستوياته، وهى الإغراق فى الحسية فإننى أضيف إليها الآن ملمحاً بارزاً يتمثل فى الشجاعة الواضحة فى الاستثمار الجمالى للنزعة الحسية هذه؛ لا يخفيها ولا يتوسل غيرها. سواء من الشعراء يتفادون تبئير رؤيتهم عند عيني طه حسين، لكن نزار، مثله فى ذلك مثل كل قراء العربية، الذين ينطق بلسانهم، لا يرون سواها. وهو يلعب عليها بمفارقة قريبة ميسورة، لكنها جميلة مقبولة. ولولا شيفوخة شجر الدمع التى تذكرك بمجالات الاستعارة عند أبى تمام لكأنت هذه المقاطع من أعذب ما كتب فى المراثيات الحديثة، لكن تأمل معنى فعل الطلب فى هذا البيت الأخير "أرم نظارتك" كى يخلص منه إلى إتسام مفارقة العمى والبصيرة بلسان الجمع العربى حتى تدرك حركية المشهد وخطابيته، وسهولة تأثيره فى المثلقى بوضعه الاستغزائى الطريف.

بقى من العناصر التداولية التى لم نختبر أثرها فى شعرية نزار عند تمثيله للخطاب القومى عنصر المكان، فهو المتمم للضمائر والزمان والقضاء الوجدانى المشترك؛ إذ لا يقل أهمية عنها فى تكييف الخطاب الشعرى وتحديد أبعاده، بل هو الذى سيشكل رؤية الشاعر فى الأونة الأخيرة عند مقامه فى المهجر ويخلق الدائرة التى بدأها بقصيدته الأولى المكتوبة فى زيارة عابرة - غير مقيمة - إلى لندن.

وسنأخذ نمونجا لهذا العامل قصيدته المدوية اللاذعة " متى يعلنون وفاة العرب"؛ إذ إن عنصر المكان فيها هو المهيمن على منظورها الشعرى بالرغم من اعتمادها على صيغة الاستفهام الزماني، وعندئذ نلاحظ على الفور عدة أشياء لافتة:-

فهي أولا تشير إلى مسافة بارزة من التباعد المقصود عن موضوعها، بتجلى في تقنية مزدوجة تعتمد على تضخيم الذات الشاعرة فرديا وتزيم الآخر الجماعي، تصبح "الأنا" في كفة تعدل، إن لم ترجح، جميع العرب الآخرين الذين يزج بهم في غياهب الغياب. يقتضى هذا خلق مسافة أخرى وجدانية يتحول فيها التوحد والتماهي مع القوم إلى السخرية المريرة منهم، بل والنفي الشديد لوجودهم عندما يفترض تحولهم إلى جثة تنتظر من يعلن نهايتها في الوقت المناسب، وفي تقديرى أن مقام الشعر الطويل بين الغرباء وامتنصاصه التدرجى لسمومهم العنصرية المبتوثة في كل ذرة من وجودهم، وحماسه اللاهب المثالى لفكرة التحولات الحضارية بالطفرة المفاجئة، وانسلاخه الشديد عن إيقاع الحياة فى داخل الوطن العربى بحركته البطيئة المرجعة، كل ذلك هو الذى نقله من ممثل للخطاب القومى العربى إلى شاهد على تفككه، يائس من إعادة بنائه، نادب على خسارته وهو يقول:-

لما منذ خمسين علما

أحاول رسم بلاد تسمى - محازا- بلاد العرب

رسمت بلون الشرايين حينا

وحينا رسمت بلون الغضب

وحين انتهى الرسم، ساءلت نفسى:

إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب..

ففى أى مقبرة ينفنون؟

ومن سوف يبكى عليهم؟

وليس لديهم بنات.. وليس لديهم بنون

وليس هنا لك حزن

وليس هنا لك من يحزنون؟

ومع أن الشاعر يتكئ بالضرورة على التسميات المجازية للعروبة وأمكنتها، لا بالمعنى الذى يقصده فى هذا الخطاب من نزاع الملكية وتسليم قيادتها للقوى العالمية المسيطرة وإنما بمعنى رصد تحولات منظومة القيم العربية فى التحرر والتقدم والحضور العالمى، وهى المنظومة التى لم تكف عن التبلور فى الخطاب القومى الجديد، خطاب "ما بعد الكولونيالية"، مع أنه يفعل ذلك بدأب أسطورى مدهش، إلا أن وهن الجسد الشعرى لنزار، ومرارة الروح التى تعصف أحيانا بلغته، تلف قصائده أحيانا بهذا الرذاذ الطفيف، المضمخ دائما بعطر العشق، وشبق الممارسة. لكنه يبقى بالرغم من ذلك نموذجا وضيئا للشاعر الذى صدق قومه، ورأى معهم وتقدم خطواتهم، والتفت يقرعهم عندما توانوا عن ملاحقته؛ لأنهم لا يستطيعون نقل خيامهم كى يزرعوها فى "الهايدبارك"، فلا بد أن يقيموا جنتهم على أرضهم الشاعرة الغالية.

## استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي

كانت أول قصيدة تنصدر ديوان أحمد عبد المعطى حجازي الأول "مدينة بلا قلب" مؤرخة في عام ١٩٥٦، وقد احتفى بها رجاء النقاش طويلا في مقدمة الديوان واعتبرها إيذانا بميلاد اتجاه جديد في الشعر ينضو عنه ثوب الرومانسية المراهق دون أن يتلبس بمصطلحه البديل "الواقعية" وكان ختامها بالكلمات التالية:-

أصدقائي

هاهى الساعة تمضى

فلذا كنتم صغارا، فاحلفوا ألا تموتوا

واحزنوا عامكم السادس عشر!

ومن الواضح أننا يمكن أن نراها الآن بعد أربعين عاما باعتبارها استهلالا لاستراتيجية جديدة في الخطاب الشعري، تتمرد على وجدانية الرومانسيين المرهقة وعلى خطابة الإحيائيين الشهيرة فى الآن ذاته، تخرج على الشعر المهموس الذى كان يدعو إليه مندور، وعلى الشعر التقليدى الذى يحظى بالهتاف فى المحافل لتقدم نمطا ثالثا يتجه إلى الآخرين ويحتضنهم ويبنهم فكرا شعريا طازجا لصيقا بالتجربة الحيوية المعاشة ومتغيراتها الملموسة، فهو يمثل نوعا من شباب الشعر ونزقه وحرقة تجربته المشتركة مع المتلقى فى لون جديد من الفردية غير

الانعزالية، إنها الفردية النموذجية للإنسان الذى يريد أن يكون ناضجا وممثلا لحيله، يتوجه إليهم بخطاب حر مباشر يستحلفهم كى يتجاوزوا محنة احتراق أضلة الصبيان بالأوهام المثالية بينما تصدح "فايدة كامل" بصوت البنات الصائحة "أنا بنت ستأثر سنة" كى تعلن تمردها وتقولبها الأثوى الذى صنعه "خراط الصبايا".

كان حجازى يفتح مع صلاح عبد الصبور وآخرين نبرة شعرية تبنى خطأ تواصليا ينحرف عن المسار السابق للخطاب الشعرى، حيث يغلب عليه نموذج "أنا وأنت" المدمج فى عبارة "معك أيها القارئ" مخاطب الناس والمدن والأشياء، لتشكيل ملامح نسق جديد وخلق أفق مفتوح على الغير دون أن يفنى فيه.

ولم يلبث هذا النداء الجديد أن علق بالذاكرة الشعرية وأخذ يتشكل سرديا بملامح مستحدثة، تدخل تفاصيل الحياة الدالة فى نسيج الصورة الشعرية، أخذ يبنى عددا من المشاهد البصرية المركزة فى التفاتات تشكيلية ذكية فى مثل قوله:-

- يا عم

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة؟

- أيمن قليلا، ثم أيسر يا بنى

قال.. ولم ينظر إلى..

حيث نجد خيطين لافتين يدخلان جديلة اللغة الشعرية؛ خيط الحوار السردى الموزون، بكلماته الواقعية الساخنة "يا عم" وحركيته

النشطة" أيمن قليلا ثم أيسر"، ثم نجد خيطا ثانيا مستقلاً من ترجمات اللغات الأجنبية حيث يأتي فعل القول بعد المقول في نص الحوار، على غير عادة اللغة العربية في تقديمه. وأكثر من ذلك فهذا الروح المديني المنصرف عن الآخر والمتمثل في اللفظة الدالة "قال.. ولم ينظر إلى" هو تسريب لشعور الغربة في الصيغة والوصف معا، فالاعتراب لا يقتصر على الموقف، بل يتمثل خصيصا في صياغة الكلمات والمسافة التي تفصلها عن نسق القول الشعري المعهود. لسنا إزاء استعارة أو رمز شعري بليغ مما نعهده في الأسلوب العربي السائد، بل نعاين انحرافا ملموسا إلى صيغ وصور جديدة، حوارية وصفية تتغفر بتراب الشارع وتصفي لإيقاعاته، وتشكل ملامحها من أوضاع الناس فيه وهم يتخاطبون؛ حيث يجيبك من تتادى دون أن يعنى بالنظر إليك والتواصل الكلى معك مثلما يفعل الناس الطيبون من أهل القرى. مفارقة المدينة والحضارة والزحام والآلات تبدل أحوال الناس وتقلب أوضاع الحياة وما يمكن أن يولده كل ذلك من اعتراب نفس يترجمه تغريب لغوي، هذا هو لب الخطاب الشعري الجديد لتمثيل حياة مخالفة لمن تتادى من الأحياء. لكن طبيعة هذا التقادى، وما يؤذن به من ميلاد لشعرية جديدة تتبدى بشكل أصفى فى مثل قوله:-

كلماتنا مصلوبة فوق الورق

لما تزل طيفا ضريرا ليس فى جنبه روح

وأنا أريد لها الحياة ،

وأنا أريد لها الحياة على الشفاه

## تمضى بها شفة إلى شفة، فتولد من جديد

هذا هو نوع الحيوية التى انبثقت الدعوة الصريحة إليها فى أول بزوغ حجازى أن يطير الشعر من فوق الورق الذى يقبده ويميته كى تتخلق فيه الروح، التداول هو روح الشعر، انتقاله إلى المشافهة.. مثل القبلات — هو الذى يؤذن بمولده. لا بد إذن من استراتيجية جديدة للخطاب الشعرى الحى كى ينتقل من القرية إلى المدينة، ويطوف بعدها بأرجاء الكون لعل عروبة الخطاب هى التى تقترح مسارها على هذا النهج الجديد فى انساق متناغم مع حركة المجتمع العربى فى مصر وهو يكشف ذاته ويمد ذراعه لبقية أرجاء الوطن فى مطلع المذ الناصرى.

هل كان هذا التحدى هو مفتاح اللحظة التاريخية عند منتصف القرن وكان الشعر بحساسيته الفائقة وطليعيته الواثقة هو صانع صيغه وموجه حركته؟ هل كان للتحدى تعبيراً عن صوت الأمة فى قول حجازى:

فلتكتبوا يا شعراء أئنى هنا

أشاهد الزعيم يجمع العرب

ويهتف الحرية.. العدالة.. السلام

فلتلمع الدموع فى مقاطع الكلام

ومع أننا نلاحظ أسلوبياً غلبة النداء على جميع قصائد هذا الديوان وارتفاع نسبته بين مجمل الصيغ الشعرية إلا أن خطابه مع ذلك لم يكن خطيبياً محترفاً بقدر ما كان تنادياً حميماً إلى أفق جماعى ودود ولعل بكاره التجربة القومية ورواء الحلم الجماعى وصدق النبوة كانت تخلع على هذا الخطاب مشروعية لا بد أن نتمثلها اليوم بتحضان حقيقى

كلما أدركنا المسافة التى أخذت تفصلها عنه وتحيلها إلى رذاذ  
الذكرى العاطرة.

### ❖ النفس ورثاء الذات:

بعد هذه البداية الفاتحة سرعان ما تمرغت المجموعة الثانية  
لشاعرنا" لم يبق إلا الاعتراف" فى تراب الآنى الموقوت من أحوال  
السياسة اليومية، حتى أصبحت تحتاج اليوم بعد عدة عقود فحسب  
لشروح وتعليقات عن مناسباتها الوطنية والقومية، أصبحت تثير لدينا  
كثيرا من مشاعر الإشفاق المرير عندما نطالع بين قصائدها أغنية  
للاتحاد الاشتراكي أو قصيدة عن" لومومبا" أو غيرها من النصوص  
التي أصبحت بعيدة عن اهتمام المتلقى مهما أنسى ذاكرته التاريخية  
وتعاطف مع روح التبشير القومى فيها، لم يعد من الممكن لنا اليوم أن  
نتوتر مع ما فيها من عرق بطولى ملحمى كشف الزمن عصبه  
وضاعف مواجعه.

الطريف أن عنوان الديوان ليس واردا على رأس أية قصيدة منه،  
ومع أن صيغة النفس والاستثناء فيه مفتعلة؛ إذ ليس هناك أى اعتراف  
على النفس أو الغير، إلا أن بعض اللغات الذكية فيه يمكن أن تمثل  
تعديلا لتوجه مسار الخطاب الشعرى عند حجازى وتكييفا جديدا لعلاقة  
صوت القصيدة بالمتلقى. من أهم هذه اللغات مقطوعة" لا أحد" التى  
يقول فيها:-

رأيت نفسى أعبر الشارع عارى الجسد

أغض طرفى خجلا من عورتى



ثم أمدّه لأستجدى التفاتنا عابرا ،

نظرة إشفاق علىّ من أجد

فلم أجد !

.. ..

إنّ.

لو أنّى - لا قدر الله - أصبت بالجنون

وسرت أبكى عاريا.. بلا حياء

فلن يرد واحد علىّ أطراف الرداء

.. ..

لو أنّى - لا قدر الله - سجنّت، ثم عدت جالعا

يمنعنى من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء

.. ..

هذا للزحام لا أجد !

وإذا كان الشاعر العباسى، ولعله دعبل الخزاعى، قد قال من قبل -

إنى أقلب عيني حين أفتحها .. على كثير ولكن لا أرى أحدا

فإن نفى حجازى للآخرين ممن كان يتوجه إليهم بخطابه أشد مرارة وتبريراً، فهو يمسى من حلم الجماعة إلى واقع الفردية المعاصرة، يبلغ بتجربة الاغتراب فى المدينة أقصى حدودها من الشعور بالاستلاب والفرع الداخلى. الطريف أن لهجته التقريرية "إذن" المبنية على فرضين بالجنون والسجن، وجملته الاعتراضية الشعبية المحببة "لا قدر الله" تضفيان على أسلوبه طابع الحديث النثرى، دون أن تتجح القافية الدالية فى تسويره داخل حدود الشعر الغنائى، فالحظة مضادة للغناء فى جوهرها، ومضادة للبوح والاعتراف، إنها تتبئ عن واقع افتراضى أسيف يتدراك فيه الشاعر نفسه، ويللم ذاته ويردها إلى الكف عن التنادى والتخاطب، وكأنه يبطل سعيه وجبه ومزاعمه وأنشيدته السابقة للبطل والشهيد والمدن والشهور العربية من قبل. ينحرف باستراتيجية الشعرية الغيرية المسرقة فى مداليد الآخرين استجداء لحبهم أو حماسهم وتعاطفهم، يلجأ لكبرياء المبدع وشعوره بالانكفاء والاكتفاء. حتى ولو كان ينقض غزله، ويخضع نفسه، ويجيء هذا النفى المطلق:

#### هذا الزحلم لا أحد

ليحدد نوع الرؤية الجديدة للشاعر، فهى فردية فى صميمها، وجودته فى منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشك أو التردد عليها، شديدة اليقين والامتلاء. ترى فى المبالغة القصوى قرارها الدالالى الأخير. وهو قرار مبنى على مقنمات وهمية تخضع لمنطق صورى شعورى فى الآن ذاته، الأمر الذى يسمح لنا بأن نعتبرها رؤية - خطابية إن صح هذا التعبير - أو لنقل بطريقة أخف إنها تتذرع بأسلوب خطابى يستثير

العواطف لوقف التعاطف، فالعزى الذى نزع منه فى الحلم وأصبح أشد ما يخشاه عند الجنون كناية عن مفارقة المجتمع ومواصفاته التقليدية. واقتزان الجنون بالسجن هو الربط اللاشعورى بين لا معقولة الحياة وعبثية السياسة، والشاعر الغيرى هو الذى يشفق من هذه المفارقات. أما الشاعر الرقيم الحميم - ولم يكن حجازى كذلك - فهو يبحث عن هذه المفارقات ويجد نفسه فيها.

تقوض عالم حجازى التطلوى ولما يصل إلى غايته، رثى عمره الجميل دون أن يبلغ الأربعين، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية وكم تحصد أعماز جيله، تفجع كثيراً، لكن مقطوعة محكمة مرثية لأعبي سيرك "تظل من أصفى وأقوى ما خلفته هذه المرحلة فى شعر حجازى.

أبرز ما يتمثل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التى توهمك بأنها تحقق فى المشهد الخارجى بينما هى غارقة فى استبطان الذات. لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولى الوردى أن التمثال الذى نصبه يسقط فى قلب خطئه، وأن هذا السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه، وأن هذا هو جوهر المأساة على الطريقة الإغريقية، لكن التعبير بتوظيف تقنية الأمثلة الجديد فى أدوات حجازى الفنية:-

فى العالم المملوء أخطاء

مطالب وحدك ألا تخطئنا

لأن جسمك النحيل

لو مرة أسرع أو أبطأ

## هوى.. وغطى الأرض أشلاء

ولأن كاف الخطاب امتداد لاستراتيجية التعبير عند الشاعر فإنها تتصرف إلى واحد من ثلاثة أطراف؛ أولها اللاعب ذاته وهى تصنعه بينما تتوجه إليه لتصب خيمته التخيلية. وثانيها القارئ الذى يتماهى مع هذا اللاعب ويستغرق لديه فى موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذى يدور حول تجربته ويستجضر بشكل لاشعورى خبرته وعذاباته ونفسه اللوامة وهوة السقوط وهى تفغر فمها له. تتسع الكاف لتشير لكل هؤلاء كما يتسع الجسد النحيل ليضم بين عطفه أجسادنا جميعاً لو أخطأنا الإيقاع المطلوب، لو أسرنا قليلاً أو أبطأنا بأكثر مما ينبغى، سيصبح قدرنا. ولا مفر - مثل مصير اللاعب فى سيرك الحياة. الشاعر يسبق الحوادث فى السرد لأن الزمن يتعقبه، السقوط حتمى لأن الكمال مستحيل. من الذى لا يخطئ؟ هل هذه هى سقطة التمثيل فى السيرك، أم سقطة السياسة فى مشاريعها الوهمية أم سقطة الشعر فى تعلقه بالمثل الأعلى الذى لا وجود له؟ تصلح الأمثلة لجميع هذه الاحتمالات وهى تشير إليها بينما تصنع هيكلاً دلالي.

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال

حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وتتطفئ

ويسحب الناس صياحهم ،

على مقدمك المفروش أضواء!

.. ..

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته

مودعا، يطلب ود الناس، في صمت نبيل

ثم تسير نحو أول الحبال،

سنتقيما مومنا

وهم ينفون على إيقاع خطوتك الطبول

ويملأون الملعب الواسع ضوضاء

ثم يقولون: ابتدئى

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

يشد المقطع تؤثره بمرد المشهد وإرهاقه وعرض صوره عبر  
الانتقال من التساؤل إلى الوصف التفصيلي للمكان والناس والألوان  
والإيقاعات، الأمر الذى يجعل حدث الكلام منبئا عن حدث الأفعال فى  
تطابق نثرى متصاعد، لكن المقطع يشد وتره الغنائى عبر تقنية ألفية  
هى تكرار البداية فى النهاية" فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ" وهو  
ليس تكرارا صوتيا بقدر ما هو مصيرى قدرى يتربص باللاعب  
والمشاهد والمخاطب بشكل لافكاه منه، كل ما هناك أننا لا نعرف  
موعده. ولأن وقوع البلاء أخف من انتظاره تصبح القصيدة إرهاصا  
مرهقا بالخطأ ومرثية حارقة لصبحيته، هنا تتحول الإزادة الصائغة إلى  
أداة مسخرة والفن الرفيع إلى مجرد تمهيد للسقوط. فالفنان لم يسخر  
جمهوره فحسب، ولكنه امتلك المدينة بعد أن نبض له قلبها حتى  
أصبحت "مدينته" وتقابل الموقع التركيبى بين ضوضاء وأصواء يكشف

عن تراسل الصوت والصورة فى منظومة الشهرة بقدر ما يكشف  
عن فداحة الثمن المنتظر.

ومن اللافت أن يكون النموذج الفنى الذى يؤثره الشاعر فى  
أمثولته نمودجا استعراضيا متحركا، وأن تكون هذه الحركة الصامتة  
هى مصدر نبلة وفروسيته حتى يصبح الصورة المعكوسة للشاعر  
المتكلم المتجه إلى الآخرين، وهو يصنع لهم إيقاعاتهم الوجدانية  
والجماعية. فلغة الحركة الرشيقة المحسوبة بدقة هى شعر اللاعب كما  
أن كلمة الشاعر هى لعبته الموزونة. وكلاهما مغزول على نول  
الاتصال والانبهار. لكن: أين يكمن الخطأ فى الشعر؟ فى الرهان على  
الجياد الخاسرة؟ فى الرهان على الزعيم الذى انقهر ومات؟ فى الرهان  
على زمن التحرير الذى ولى وخلف عصرا آخر؟ فى الرهان على ما  
فى العمر من "جمال" سياسى وعاطفى زائل؟ أم فى الرهان على التعلق  
الشديد بإعجاب الآخرين وهو متحول لا محالة إلى رثاء وإشفاق؟

لعل تحويل الواقعة إلى أمثلة تحتل التأويل وتعدد المعنى هو  
العبور من الزائل إلى الدائم، من اللعب إلى الفن، من البهلوانية إلى  
الشعر الرصين الحكيم.

ويصبح العمر المرثى فى الديوان بأسره هو عمر المخاطب الجماعى  
فى ارتداداه إلى ذاته بعد انسحاب الضوء عنه من تلك البؤرة المزوجة.

ومع أنه يرصد تشكل المأساة كما تقع أمام عيوننا فإنه مجرد شاهد  
عليها، لا يتقدم دراميا فى قلب وقائعها ولا يستبطن دخائل شخصوها  
حتى يصبح من صانعيها. يظل خارجيا فى ملامسته لها، تحجبه الكاف  
عن الياء، الخطاب عن تقمص الدور. ولو كان صلاح عبد الصبور هو

الذى يكتب هذه القصيدة الحجازية لاختلفت ضمائره، لأنه كان شاعرا  
دراما لا بد أن يتماهى بعمق مع لاعبه ويجسد وسأوسه ويبرز دينامية  
خطئه وجهده الإرادى العظيم لتجاوزه، ولو كان البيئى هو الذى يكتبها  
لأشبع المهرج شماتة واستعدى عليه شرفاء الأرض، ولو كان السياب  
لبحث عن أسطورة يخلع عليها ثوب القداسة حتى تصبح عشتارية  
بعثية، ولكن استراتيجية حجازى الشعرية تختلف عن كل هؤلاء؛ لأنها  
تجعل من خطابه تعبيرا مباشرا عن المخاطب فى خطوبه  
القومية الكبرى وأتراحه الشخصية على حد سواء.

### ✻ تعبيرية حجازى :

اعتمادا على التمييز الذى نقيمه بين أساليب الشعر العربى  
المعاصر ونوزعها أو تراوحها بين قطبين هما التعبير والتجريد، بوسعنا  
أن نضع حجازى بارئيا فى منطقة الشعر التعبيرية؛ لأنه يصدر عن  
تجربة متخيلة تشير إلى مرجعية متصورة لدى القارئ فى حياته  
الخاصة والعامة.

تتميز بقدر واضح من التماسك والشفافية. تستخدم أدوات التصوير  
والترميز لتقريب هذه التجربة وتعميق الوعى المتواصل بها، حتى  
يصبح فى مقدور القارئ أن يحدد الموضوع الجمالى "للقصيدة  
ومظاهره الحيوية.

لا يطار دنا النوال الملحاح" لم يتحدث؟" فإلهينا عن تأمل الكيفية  
التي يشكل بها خطابه والحركات التي يتخذها لتكوينه، بل يسلمنا منذ  
البداية. ربما أول عتبات النص فى عنوان القصيدة — مفتاح الدلالة  
الكلية وشفراتها العديدة. وهو يمتح بعد ذلك من معين الشعرية العربية

ويستقطر إيقاعاتها العديدة ليخلص إلى صوته ونبرته الشخصية، وهي نبرة جهيّرة ومباشرة، ترتفع عن الاستغراق فيما هو حسّ ملموس وتقع دون التعدد الدرامي المتوتر، فتحتل موقعها في المنطقة الحيوية التي شغل السيّاب أكبر ساحة منها بهيمومه الشخصية والقومية وكشوفه الجمالية، يدرك حجازى مرحلة تالية لها وينتج فيها أنقا يسير على خطاه شعراء كبار مثل أمل دنقل وغيره، لكنه يمزجها بتجربته الشخصية ويتشرد من أجلها، يتسكع فى شوارع باريس فيتمثل نفسه مرافقا لحسناء فانتة، ليست سوى "الثورة العربية" بلحمها ودمها:—  
أنا، والثورة العربية

نبحث عن عمل فى شوارع باريس،

نبحث عن غرفة،

نتسكع فى شمس أبريل

.. .. ..

إن زماننا مضى،

وزماننا يجيء!

قلّت للثورة العربية:

لا بد أن ترجعى أنتِ

أما أنا

فأنا هالك



## تحت هذا الرذاذ الدفىء !

امتلاً كيان الشاعر بروح الجماعة كما كان يفعل منذ الجاهلية الأولى، فتقمص شخصيتها واصطحب معه فى منفاه أجمل بناتها المعاصرات فى ذروة شبابها الثورة، على أن مذاق هذه الكلمة عام ١٩٧٤ يختلف تماماً عن نكهتها المعطوبة الآن، وصفة العروبة فيها كانت تجعلها أختاً كبرى لثورات التحرير العالمية العاتية حينئذ، اصططحبها معه ليمارس البطالة ويعانى حالة الشلل القاتل فى المنفى. واللعبة التخيلية التى يصطنعها فى غاية البساطة والألفة؛ إنها الاستعارة المكنية التى طالما اتكأ عليها الشاعر العربى، فقد صارت الثورة شابة يافعة تهرب من عشيقتها إلى ديار غريبة؛ يتضوران جوعاً ويبحثان عن المأوى، وهو إذ يدرك تحولات الزمن وتقلبات التاريخ يؤثر أن يلقى مصيره بمفرده ويناشدها الرجوع لديار الأهل لتموت فى حضنهم، أما هو فمصيره الهلاك الجميل تحت الرذاذ الدفىء، لعله يستحضر لا شعورياً موقفاً مشابهاً لأمري القيس:-

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه .. وأيقن أننا لاحقان بقيصر  
فقلت له لا تبك ويحك إنما .. نحاول أمراً أو نموت فنعذراً

هذه البكائية الجديدة تجعل صاحبة بديلاً للصاحب، وتضع باريس محل القيصر، وتتدب المستحيل الذى لم يتحقق؛ سواء كان هو الأمر أو الملك قديماً أم الثورة والمجد حديثاً، وتسعد بالاستسلام للمصير ومواجهة الهلاك بشجاعة شعرية. لعل كلمة "هالك" هى المسئولة عن هذا الاستحضار واقتران النتيه الجديد بالقديم، لكن حس الضياع فى سبيل الحلم العظيم دون تحقيقه يملأ كيان الشاعر منذ الأبد، ويصل بروح الجماعة إلى الأزل. هذا الأفق المطلق يتحرك فيه حجازى مثلبساً

قناع البطولة القومية وهو يتوهم امتلاك روح أمته للشابة بهذه الاستعارة  
المكنية البسيطة فيبدو مرة أخرى مثل لاعب للميرك الماهر المتربص  
بالخطأ.

### ❖ سيناريو القصيدة :

من أبرز معالم التعبيرية عند حجازي أن قصائده موزعة على  
مساحات مضيئة من الشعر السياسي والإنساني دون لبس أو ارتباك.

كل قصيدة لها "سيناريو" بالغ التحديد والصفاء، لها بنية دلالية  
مكتملة لا تشكو الطول ولا القصر ولا الترهل، تدخل عالمها فتهديك  
إلى متاعها دون عناء. تمتلك إيقاعها النفس والموسيقى الفريد، تشير  
إلى معطيات الحياة بألوانها الحقيقية، تبنى زمنها في تراكم الأفعال  
والصفات وتوالي المشاهد. تنصب خيمة المتخيل بيسر ومهارة على  
أرض مبسطة ومسورة. على أن لغته الشعرية قد أصابها في المنفى  
قدر كبير من الاكتناز والامتلاء، تركزت فيها عصارة خبرته المتجددة  
بخمر الأسلاف وعطر المكان. استجد بها كي يحمي غربته من الذوبان  
والتلاشي، صارت الكلمة وطنه الذي يبيت فيه، وتعوينته التي يلجأ  
إليها، وتبلورت لديه ذاكرة بصرية سينمائية محدثة، تحيل سيناريو  
القصيدة إلى لقطات موصولة بإحكام شديد، في "مونتاج" مدروس  
وتركيب زكي غير مصطنع. يستعين بالمرء والطرد، بالزمن والمجاز  
في تخليق كائنه الشعري. يحكي عن تجاربه اليومية ما يجعلها رموزاً  
كونية تعلو على الآتي الموقوت، يقول في "أغنية" :-

أنت فاتنة

وأنا هرم

أُكْمَلُ فِي صَفْحَةِ السَّيْنِ وَجْهِي،

مَهْتَسِمًا دَلَمَعًا

.. ..

أَنْتِ فُلَانَةٌ

تُبْحَثِينَ عَنِ الْحُبِّ، لَكُنِّي

أَقْتَلِي أَثَرًا ضَلْعًا

كَانَ لَأَبَدٍ أَنْ نَلْتَقَى فِي صَبَإِ

إِذْنِ

لَعْنَتِكَ عَشِقَ الْجُنُونُ

وَكُنَّا رَحَلْنَا مَعًا

توقظ قافية العين المفتوحة رؤى حلمية وشعرية في ضمير القارئ .  
وهو يشهد الموقف ويرقب أطرافه في دواخلهم، فتترد أصداء من  
شوقي في ذاكرة النص الخبيثة:

قد يهون العمر إلا ساعة .. وتهون الأرض إلا موضعاً

لكن المشهد هنا مغمم بالتفاصيل البصرية، بالفتون والغضون،  
بالحب واقتفاء الأثر، بالرحلة المستحيلة في الزمن الضائع، ومغمم  
بالتوزيع الإيقاعي المتوازن بين الضمائر والسطور في تناوب نسقي  
جميل، تتبادل فيها المرئيات والكلمات لعبة الغياب والحضور. فالغائبة  
نفحة باريسية، والهزم كهل مصري، وصفحة السنين تنعكس على  
وجدانه مثل وجه النيل فيلتقي على محياه النمع بالابتسام. هي تبحث  
عن الحب في بلد تحرر فيه الإنسان، وهو أشد ظمأً منها للعشق لكن  
أولوياته قاسية ومنفاه وبيل، يتوهم حربه مع الزمان الذي حرمه من

الصبيوات ناميا أن جنون شبابه لم يكن فى أحضان الغيد بقدر ما كان  
فى سكر الأناشيد القومية والوطنية.

لقد أصبح الآن بلا قلب، مثل مدينته الأولى؛ بل يبدو وكأنه قد فقد  
روحه، ولم يعد بوسعه سوى أن يرقب من بعد حركة جسده وهو يتقافز  
أمام عينيه:-

يهبط الجسد الآدمى وحيدا إلى القاع،  
يبحث عن نفسه فى المحطات ،  
مزدلفا فى سراديب معمة  
تتداعى به لزمان سحيق

.. ..

يوغل الجسد الآدمى الحزين  
ويقفز كالقرد من ظلمة فى الطريق  
إلى ظلمة ،  
تابعاً أثر امرأة واجهته  
فحوك عينيه عنها ،  
وظل يراقبها فى زجاج النوافذ ،  
حتى مضت وهو لا يستفيق.

تسلم العين قيادها فى هذه المقطوعة إلى القاف الساكنة فى رحلة  
القلب حيث يمارس صوت القصيدة معراجا عكسيا إلى سراديب  
الماضى المقدس، فكأن الروح التى تتطلع للفردوس هى التى تصعد  
للسماء، أما الجسد المثقل بالحزن والخيبة فإنه يهبط إلى القرار، وليست

الذاكرة سوى مدفن الحياة الماضية وأشواقها المحبوبة. لكنه يعبر عما حدث الآن، فالفعل مضارع وأنى( يهبط، يبحث، تتداعى، يوغل، يقفز) حتى إذا وقع على الصورة الموازية للمشهد الافتتاحى اتخذ سمت الحال المحكى وهو يمرد قصة ذهوله أمام الفتنة وعجزه عن مبادرتها.

المهم لدينا أن حركة القصيدة المنتظمة فى المكان والزمان لا تهتز ولا تنتشت. لا تنفلت من يدى القارئ ولا تغيم فى نظره، وتظل طريقته فى التعبير هى إراز الفاعل المترجم لحالة الذات بدقة" الجسد الأسمى" فهو يتحدث عن شق من نفسه بعد انشطار الأنا إلى روح مضيع وجسد متوغل. لا يبقى من غنائية النص سوى ظل باهت خفيف يتمثل فى ترجيع الفاعل والقافية، وتوازى صيغة اسم الفاعل" مزدلفاء، تابعا"، أما بقية أصوات المقطوعة فتزحف بثقل الجسد المرهق إلى قرار الماضى وعمته وخلوه من المعنى مثل حركات القرودة. هنا تتضافر مستويات التعبير الصوتى والنحوى لتخليق الدلالة الشعرية فى متخيل النص الكلى.

والطريف أنه سرعان ما يستيق من هذه الغفوة المتثقلة ويلتفت إلى ضمير الغيبة الذى يصلح امتدادا لسرد ما يفعل هذا" الجسد الأسمى" قائلا:

إنه يتجاوز ميعاده ،

ثم يدخل معتبرا ،

خالعا عنه ما يرتدى ،

جالدا نفسه ببديه ،

يمزق أعضائه ندما ،

ويقدمها لقما للمعان ،

نابضة بالضراعة والخوف ،  
لكنه فى النهاية ينظر من حوله ،  
فإذا هو ملقى به ،  
فى بداية ذات الطريق

.. ..

كل يوم له هذه التجربة.

يلاحظ القارئ أن الطابع الذى يغلب على تجارب هذا الديوان  
كانتات مملكة الليل " أقرب إلى مناخ " أريعاء الرماد " الإلبوتى، ممتزجا  
بشذرات من الحداثة الفرنسية المسئلة برفق عن إطارها التاريخى لتعبر  
عن هجاء الزمن وعبثية دورته. فهو يشهق بالذنب والندم فى لحظة  
واحدة، ويتبرك لبعض السقطات السيرىالية أن تلمع فى عبارته مفارقة  
لنسيجها المعتاد " ويقدمه لقما للمعادن " تستعصى على الذوبان الدلالى،  
لكنها تصنع مشهدها المبيت مقدما فى سيناريو القصيدة مطروحا على  
الطريق قبل أن تختتمها بهذه النغمة الدورية " كل يوم له هذه التجربة "  
فينتهى بها المقطع كما انتهى بالقصيدة السابقة، الأمر الذى يجعل  
المقطع الأخير استثنافا لقول آخر، أو مونثاجا لقصيدة موازية، فتلعب  
علاقات الفصل والوصل دورها فى تصوير النص، لكن الملاحظ أن  
المخاطب لم يصبح هو الآخر، احتل المتكلم رقعة الضمير الشعرى بين  
الأنا وهو، وأصبح هو الذى يتم توجيه النص إليه. إنها لحظة المراجعة  
فى استراتيجىة الخطاب الشعرى بعد الامتلاء طويلا بالآخرين والتمرد  
عليهم وراثاء الذات فيهم.

## ❖ اتساق الخطاب وكثافته :

من بين ١٦ قصيدة يتضمنها ديوان حجازى الأخير " شجر الأسمنت" هناك ٨ قصائد مهداة إلى شخص معين، وبقيتها تحمل مؤشرات دالة على نوع الخطاب الشعرى مثل طللية وأغنية للقاهرة، لكنها جميعا محددة الزمان والمكان بشكل لاقت على اختلاف الترتيب. ومعنى هذا أن نص حجازى لا يداخله أى التباس أو تشتت وهو فى ذروة نضجه، بل يظل تعبيريا محددا ناصع الوضوح موصولا بأنواع الخطاب الشعرى المألوف فى الذائقة العربية. لأن العنوان والإهداء، وهما مما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه عتبات النص، يكفلان توجيه الدلالة إلى بورتها المقصودة دون إيهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذى يغلف النص الشعرى بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الاكتشاف فى النص التواصلى المباشر، مع أن هذه العتبات لا تحرق كل مستويات الدلالة الممكنة فى التأويل؛ إذ يظل بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطب فى الإهداء، لا باعتباره شخصا محددا - عبد الرحمن منيف أو صلاح عبد الصبور أو جاك بيرك أو أمل دنقل أو غيرهم - وإنما بما يتجمع فيه وحوله من معطيات رمزية تحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورا وغيابا من قضايا أو يشيره من مشكلات. غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تنتظم فى خطاب متنسق لا يقع فى أحادية الدلالة بقدر ما يتبع استراتيجية منظورة فى توجيهها.

وإذا كانت تلك الإشارات تتأى بالنص عن التجريد بما تنقذه من إمكانات اللبس والتشتت فإنها لا تحرمة من إمكانية الكثافة التى تعتمد فى تقديرى على أمرين: أحدهما ارتفاع نسبة الأشكال المجازية

والآخر استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتجبير طقتها الشعرية.

ولنأخذ نمونجا لهذا الوضع آخر قصائد الديوان: "منتصف الوقت" وهي مهداة إليهم يسير إلى "جمال الدين بن شيخ" لأنها لا تتحدث عنه مثل بقية الإهداءات غالباً، بل تبدأ بشكل تغلب عليه الرؤيا وتدور فيه كلمات المتصوفة:-

كأنى فى منتصف الوقت حين خرجت من ظلى

يعربنى فراغ عاصف يلتف من حولى

كأنى فى منتصف الوقت أولد، أو أموت،

كزهرة تشهق فى منحدر السيل

وإذا كانت كناية الخروج من الظل أو فقدانه تشير إلى تبدلات الحياة وتحولات تجاربها الوعرة فإن استواء الولادة والموت عبر حرف العطف التخييري "أو" يلقي بنا فى فضاء المطلق الشعرى والوجودى معاً، دون أن نتفذه كاف التشبيه التراثية بالزهرة فى منحدر السيل، إنه يقارب "حالة" ولا يستطيع أن يفصح عنها، فيكتسب نتيجة لذلك قدرة فائقة على تكثيف القول وتشعييره.

لكن سرعان ما يبدو أنه لا يطيق بعداً عن التصريح ولا يقيم طويلاً فى منطقة التلميح:-

أقول لهذه الأرض البعيدة: لا تنادىنى

ولا تستعجلينى :

لم تزل ريحى تهب

ولم تزل لى دورة أكملها

قبل غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلنى؟ لا التاج معقود على رأسى

ولا بنلوب عاكفة على نولى !



نراجع القصيدة فى بعض عتباتها فنجدها مؤرخة فى باريس عام ١٩٨٩. فنعرف أن الأرض البعيدة ليست سوى مصر، وأن الأزمة حينئذ كانت هى عودة الشاعر المعجل إلى وطنه ونداؤه لأرضه، وأنه عندما استحال فى منفاه كونا كاملا ظل يخامرهُ الشعور بالضيق فى مهب الريح وفقدان العمر مع دورة الشمس، ومع أنه يصور كل ذلك إثباتا لوجوده المتحقق المتطلع للمستقبل فإن صيغة الإثبات تعكس اختصار الصورة فى مرآة النفس فى لاوعى الشاعر وكأنها أسئلة يلقيها على نفسه أكثر مما هى حقائق يزهو بإثباتها: هل ما زالت ريحى تهب، وهل لم تزل لى دورة أكملها؟ وبين النفس والاستفهام علائق نحوية وشعرية عميقة؛ أى أن ما ظنه إثباتا لم يلبث أن تحول إلى نفى.

ثم يأتى التساؤل الإنكارى الطريف الذى يستحضر فيه صوت القصيدة بشكل غير مباشر أطراف أسطورتين: إحداهما قريبة، وهى لشوقي فى منفاه الوطنى وما يبيع به من إمارة الشعر وعقد ناجها على رأسه، أما الأسطورة الأخرى فهى أبعد من ذلك؛ لأنها تتصل ب تلك المرأة/ الوطن/ بينلوب المنتظرة لعودة البطل الملحمى الغائب عوليس والمكرسة حياتها من أجله، ترد الخطاب بنقض غزلها، هذا التساؤل الذى يداعب وهم المجد والبطولة وهو ينفخ من أفق المتكلم ليرده إلى بصيرة الإنسان الواقعى المعاصر لابد أنه يعكس ساعات طوال من الحوار بين الشاعر وصديقه المغترب الأبدى عن العودة ومشكلاتها. لكنه يرتفع بالخطاب عن هذا الطرف المباشر ليولد فى منطقة الشعر البعيدة عندما يقف الصوت لينادى الأرض وهو يرقق مشاعره وأفكاره ويحاور ذاته وقراءه. بحيث يصبح انخفاض نبرة البطولة إيذانا بارتفاع

درجة الشعرية وغلبة نموذج الأمثلة مؤشراً لزيادة كثافة القول  
وامتلائه المفعم بروح التساؤل والشك والشعور بانعدام اليقين.

وعندما تكتمل دورة القصيدة يعود صوتها ليخاطب أرضه ومُصره:-

أقول لهذه الأرض البعيدة !

أشرقى من عتمة !

وتجسدى من كلمة !

وتشردى مثلى

أقول لها:

لقد متّ معى، فابتنلى الآن معى

يا وردة تزهى فى المحل

أقول لها: اتبعينى لا تنادينى

ولا تستعجلينى !

إننى أمضى على رسلى

ولى شرطان ينبلجان يوماً فيك

حينئذ يلوح شراعى الضليل ،

أبيض فى غروب الشمس أو منتصف الليل

وما يعجلنى ؟ لا التاج معقود على رأسى

ولا ينلوب عاكفة.. على نولى !

ومع أن كل ذات شاعرة تجر العالم وراءها كأنه كلبها المحبب  
الصغير، إلا أن هناك تحولاً يسيراً فى خطاب هذا السندباد ذى الأثرعة  
الضليلة البيضاء، فقد هاجر فى البداية يتسكع فى شوارع باريس،  
وبرفقته عشيقته صباه "الثورة العربية" لكنه لم يلبث أن توهم خياله

وحسب أن وطنه قد مات في غيبته وأن له أن يبعث مع عودته، ولأن القارئ المعاصر لم يعد يحتمل فخريات الشعراء ولا نزقهم البطولي الصيبياني فإنه يتنفس ارتياحا لتكرار صيغة النفي "لا التاج معقود على رأسي، ولا بنلوب عاكفة على نولي" خاصة وهي تجمع القصيدة في منديل معقود تتكثف شعريتها بقدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة وأناة، محافظة على اتساقها وطابعها التوصيلي البارز، وإن كانت قد صنعت بشكل متعمد كثيرا من نبراتها الخطابية وإيقاعاتها الغنائية، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر في اختزان رحيق الحياة وتعنيقه، وإغرائه للقراء بمعاودة توليده وتخليقه، في محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقنياته وأساليبه.

## الفيتورى فى زمن الشعر

كان انبثاق شعرية محمد الفيتورى الفتية مذهلا فى نهاية الخمسينيات حيث عبر بعرامة فائقة عن طاقة التحرر الأفريقى، فى انساق عجيب مع الخطاب القومى المعاصر لها. أنشد أغاني الأيديولوجيا الصاعدة حينئذ وهو يمثل إحدى الذرى الشابة فى مدها الجسور. لكن تقلبات السياسة واندياح أزمائها المتعكسة نسخت شعره السابق، فترك جسده يترجرج على سطح الموجات العربية المتلاطمة، شكّلت كل منها صورة خاصة له، فأصبح قارئه مطالبا بأن يلم ما تبعثر منه عندما يقرر له أن يكتشف استمراره فى الوجود الشعرى، فيفاجأ حينئذ بأن "فيتورى" القاهرة يختلف جذريا عنه فى بيروت وطرابلس والرباط، حتى الخرطوم ! "تقدم جبلا ممتدا نمسكه من أطرافه.

وربما كانت المتابعة النصية لعوالم الفيتورى الشعرية وخصائصها الأسلوبية هى الوسيلة الوحيدة لرسم "شمس الليل" الطالعة من شعرية، ومساءلته نقديا عما فعل بها من تبديد أو تعديد.

وربما كان ديوانه الأخير، المفعم بروح الزمن المتحرك "قوس الليل وقوس النهار" نموذجا لهذا التجلى الأوفى لأنضج مراحل الضاربة فى الحكمة الأمر الذى يجعل قراءته فرصة لمراجعة إنجازاه، لا فى ضوء ما كان ينشده من مشروع فكرى تحررى مبكر، فقد عصف به

ريح السياسة الخرقاء، بل على نار حرائقه الإبداعية وفي ظل ما تبقى من هشيمه المحصود.

وإذا كان الشاعر قد ترك للمكان الذي يصبح فوق موجاته أن يعيد ترتيب عناصر هويته وانتماءاته، فإن دورة الزمن لم تثبت أن حملته مرة أخرى إلى القاهرة أنكرها وأوشكت أن تنكره، فظلّ مخلعاً مركباً يستحث القارئ ذاكرته كي يستحضر صورته وهو يفقد الحلقات الوسيطة في تسلسله إثر انقطاعاته الطويلة، فإذا ما عثر على بعضها وجدها مشحونة بالتوتر والتناقض والوقوع في أسر الخطاب المباشر، واستبدال الهوى والحب بما يغص به القلب، عندئذ لا يبقى أمام هذا القارئ سوى أن يعود إلى إيقاع الشعر يلتمس فيه السلوى والوصال، فيجده أصدق أنباء من الإعلام وتاريخه، وأنصع دلالة من سيرة المبدع الثقافية المنقبة، فيطمئن إلى قرار الحب والثقة بخط شعرى موصول بجنوره المكنية.

وربما كانت القصيدة الأولى في هذا الديوان ملتبسة العنوان بتأثير المرجعيات الحافة بخطاب "الفيتوري" فهو عندما يقول "لوجهك يا سيدى" نخشى العائد المرشح للترجيح بين احتمالات مختلفة بفعل المناخ السياسى، حيث تنزلق فيه الألسن إلى مغازلة رموز السلطة، لكننا لا نلبث أن نتبين صدق المرجع وبساطته بعد قراءة النص فنهتف بارتياح "الأمر لله" حيث يتجه إليه بوحا وضراعة، قائلا:-

فى مدينة قلبى الغربية  
حيث يفوح غطيط الغرائيق  
فى بهوها الملكى الحنون

جنوت وحيدا على ركبتيّ

وبى قمر غارق فى دمي

لا تراه العيون

وحيدا أصلى

وكان على الماء نافذة أشعلتها يداك

وألهة من جمالك هائمة فى سكون

لوجهك يا سيد القلب

ما سال من ذهب العمر مختلطا بالرمال

وما نقشته الرياح القديمة

من ضور فى الجبال

لا نكاد نمضى فى قراءة السطر الثانى من القصيدة حتى نصطدم  
بعبارة غطيظ الغرائيق الذى يفوح من قلب الشاعر. ولنا فى فهم هذا  
الترتيب سبيلان، أحدهما أن نلجأ للقاموس، حيث نجد الغرائيق تعنى  
طير الماء الأبيض طويل العنق" كما تعنى" الشاب الناعم الجميل" أو  
نتذكر بها القصة المشككة فى التراث الإسلامى، التى جاءت بحديث" تلك  
الغرائيق العلا، وإن شفاعتهن لترتجى" وتعنى الأصنام وعندئذ تصبح  
الإشارة ثقافية كثيفة، لا تستقر على تفسيرها أفهام القراء ولا ترتاح لها  
ضماثرهم، فشتان بين الطيور البيض والأصنام الوثنية السود. وللقاص  
أن يطلقها فى أبهاء الملوك أو دهاليز الصعاليك ليضفى عليها ما يشاء  
من تحنان. لكنه عندما يوغل فى اقتناص رموزه ودفنها فى نسيج شعره  
يتعين عليه أن يتبرأ من الولوج القديم باصطبياد القوافى الميسورة، فلا  
يجمل به بعد أن يقع على تلك الصورة الفذة:-

## وبى قمر غارق فى دمي

أن يقفز إلى السطح بحثاً عن القافية فى قوله على التوالى:

" لا تراه العيون" لتتطابق مع" الملكى الحنون" و" فى سكون" لأن هذا الوله الصوتى يفقد الصلاة شيئاً من قدسيّتها ويحرم الشعر قدراً من صفاته عندما يمعن فى شواغل الحروف المتجانسة.

لكننا إذا مضينا فى استكناه روح التجربة الوجدية والتعبيرية فى هذا المقطع، كى نعثر على معالم خصوصيتها أصابتنا رجة الحياة ووجدنا أن العمر فى هذه الصيغة الواشية يقتزن بالذهب الذى يتخذ النموذج الأعلى، و يجعل فقده مجرد خسارة للأموال السائلة أو المجمدة، لضياح ما تنقشه الرياح على الماء أو للتراب، فى السهل أو الجبل.

وإذا كان الفيتورى فى أول انتماءاته التى لا تمحوها الهويات البديلة ابناً للسودان فإن كل سودانى بالفطرة " شاعر صوفى عريق" يستشعر وهج المعاناة الروحية المهدية فى أعماقه الطيبة، الأمر الذى يجعل لهذه الضراعة قدراً كبيراً من العمومية والشيوخ، ولا تنفث عبقها المميز إلا فى اختياراتها الاستعارية والرمزية، وهى هنا تكاد تلحصر بين " الأصنام" و"الذهب"، فتشف عن بؤرة الجذب فى قطب اللغة، وتصبغ رؤيته للكون ووعيه بالذات فى آن واحد، بل تكاد تشير إلى ما انتهت إليه" حدائته" الخاصة فى بلاغتها العريقة، وهى حدائته التلوين والتطريب والتوشية.

✻ مرايا الشعر من الخاص إلى العام :

لا يستطيع شاعر حقيقى أن يكف عن النظر فى مراياه الشعرية، فهى وسيلته للرؤيا ومراجعة الذات؛ لذلك تمثل لحظات الانعكاس

التأملى درجات عديدة من الفكر الشعري المبدع. لا تعود كلها إلى الإعجاب بالذات، في طقس نرجسي مألوف؛ بل تحيل في كثير من الأحيان إلى أقصى لحظات التركيز الوجداني للنقاط تجربة الخلق في انهماكها وانحسابها، في تدفقها وتعثرها. والفيتوري يعبر عن هذه التجارب في ديوانه الأخير بأشكال مختلفة، وملتبسة أحيانا، مثل قصيدة "زهر للكلمات" التي تقدم صورة رائعة لبعض هذه اللحظات الانعكاسية:-

لم أجد غير نافذة في سمائك، مبتلة بدموعى  
فألصقت عيني فوق الزجاج، لعلى أراك  
لعلك تبصرنى وأنا هائم مثل سرب من الطير  
منهمك فى مذاك  
لماذا تلوح لى من بعيد  
وتتركنى مغلق الشفتين  
وتدخل فى غابة من سنك  
لماذا تغيب؟  
كأنك لم تدري أنى زرعك فى جسدى  
فازدهرت نقوشا  
وأنى نثرتك فى أفقى  
فاشتعلت شموعا  
وأنى رسمتك أودية، ومدائن مسحورة  
وتشكلت مثلك فى زرقة الكائنات



## وما زلت أولاد في زهر الكلمات

فالمخاطب يتجه المطلق، ويتراءى أمامه، يبصره ويستلطفه في الآن ذاته في نسق تصويرى محكم، ينتظم عددا من الأشكال الحسية القائمة في فضاء القصيدة، فهذا المخاطب يمتلك مسماء وأمداء عريضة، يخترقها صوت القصيدة من منافذ محدودة ومنغمرة في تيارها، فيلقى منه إشارات مبهمة، ويتركه "معلق الشفتين" في حالات الحصر الممضنة الموجعة، عندئذ يتجه لمناجاة المباشرة: لماذا تغيب؟ مذكرا له بأنه مزروع في صميم جسده وروحه، وأن عطايه طالما تجسدت في نقوش وضيئة، وأحسب أن هناك خطأ مطبعيا في عبارة:-

### وأنى نثرتك فى الفقى ، فاشتعلت شموعا

لأن رؤية الفيتورى لقصائده لا يمكن أن تجعله يحلها بالشموع الواهنة المترقصة عادة، ولابد أن يكون قد كتبها "شموسا"، فهذه هي مفرداته المتسقة مع ضخامة الأودية والمدائن المسحورة، والمتاغمة مع التفتية السابقة "نقوشا"، وحينئذ لا يجد صوت القصيدة مناصا من أن يتماهى مع الشعر والكون في انخفاضة واحدة، حتى يصبح متشكلا في زرقة الكائنات، وحتى يولد كل يوم في زهر الكلمات، وربما استطاعت هذه العبارة الأخيرة أن تلتقط بشكل عضوى جميل طبيعة الحس الشعرى باللغة التى تتخلق على شفاة الشعراء وتنبث في ألسنتهم منورة معطرة بعد أن تنكس وتتييس وتجمد على ألسنة الناس العاديين. هكذا نجد "زهر الكلمات" إيجازا بليغا لإبداع الشعر وحيوية اللغة الممتزجة بزرقة الكون والقادرة على استجلاء وبلورة زرقة البديعة. عندئذ تتعاقب المطلقات في رؤية الشاعر المتأله عندما يستشعر قوة الإلهام الإبداعي وهو يتأمل حالة الخلق ولا يسمع سوى صوته الداخلى خاليا

من كل ما يشوبه من كثافات الثقافة وأصداء الآخرين، إنه شاعر يمنح من بثره ويصنع أسطوره الخاصة.

فإذا ما انتقلنا من الخاص إلى العام، من التجربة التوليدية إلى القومية، وجدناه قادرا على أن يصوغ رؤيته في نسق تصويري مجسد ومتماسك، بالرغم من بعض الملامح العنيفة المتسربة إلى عناصر صورته، لكن أهم ما يلفتنا فيها هو معقوليتها الكلية، قابليتها للانتقام الشديد طبقا لمعطيات مكانية وزمانية متعينة في الحس العام. إنه بعيد عن لعبة التجريد والتشتت التي غرق فيها شعر الحداثة وما بعدها، من هنا أتاح الفيتوري لنقله فرصة وصفه بالكلاسيكي، وهو وصف مضاد للتيارات الخارقة وممتص لعوامل جدتها في الآن ذاته، فهو ينتمى لعصره، متجذرا في عبقرية اللغة ومتمكنا من أدوات الشعر المتنامية، دون قطيعة فاضحة مع طبقاته المتراكمة يقول في قصيدة "مرآة على النفق" التي نعتبرها نموذجا لهذه النبيرة القومية الناضجة:-

جيل رمادي الخطا

يتهاوى كفراش الضوء في مرآة جيل!

وأوجه من زئبق

تكاد في مدارها القطبي أن تسيل

وكبرياء أمة

فكت عقود شعرها في مشهد نليل

وأخريات شفق ناء، وماض مستحيل

وأنت يا سيدتي المنقوشة بالدين بالأسطورة

المسكونة العينين بالعويل

وحده، لا أشعة تخترق الأحجبة الكبرى

ولا أجنحة تهتك أستار المجرات

لك الله، ولى...

كيف ستجنّازين فى هيتك الرثة

بوابات هذا النفق الطويل !

وكما تماهى مع الشعر يتماهى مع الأمة العربية، يقوم فى مقابلها مستحقاً للرثاء مثلها " لك الله ولى.." وهو يرى نفق الحضارة الطويل الذى يتعين عليها أن تخترقة، أما أن هياتها رثة ذليلة، على ما يترأى فى يديها من نقوش أسطورية، وفى عينيها من عويل موجه، فهذه هى منظومة الصور المتجانسة المتسقة التى تجعل القصيدة التعبيرية مفعمة بالروح التشكيلى والنغم الإيقاعى الناظم لشتاتها، حيث تقوم القافية المنتظمة بتسوير النص وحراسة حدوده، هنا تتجلى عراقة الصنعة وحلاوة تجسيدها للتاريخ وهى تنقده وتوصيفها للإنسان وهى تنفخ فى روحه جذة الشعر المتوهج الموصول بجذوره حتى يندفع بكل طاقاته الخلاقة إلى بوابات المستقبل.

## الأبنودى (و) لسان الشعب

أصدر عبد الرحمن الأبنودى هذا العام مختاراته الشعرية، وطبع منها المركز المصرى العربى عدة طبعات فى شهور متوالية، وليس هذا وحده هو ضمان مقروئية الأبنودى ورواج أشعاره، بل إن اسمه وحده صار مرادفا للنجاح والشهرة الذاتية، بعد أعوام طويلة من العلاقة المذبذبة بين اليسار والسلطة وأدوات صناعة للصورة فى الوسائل الإعلامية.

ولست ميزة الأبنودى فى أنه - كما يتوهم البعض - يسبح على موجة أجمل الأصوات وأعذب الألحان ليصل بها إلى قلوب المستمعين عبر كلمات الغناء؛ لأن هذه الكلمات إن لم تكن قوية فى شعريتها، جميلة وطازجة فى صورها، ذكرت المستمعين دائما بضعف صاحبها لكنها عندما تسهم فى تربية العواطف وتنشيط الأخيلة وتخليق اللغات الطريفة تقوم شاهدا على توفيق كاتبها فى أن يصبح لسان الشعب - بدون حرف عطف يفصله عنه، خاصة وهو يعيد توظيف اللهجة العامية المبتذلة عادة ليكتشف أحلى وأندى ما فيها من أنغام، ليفجر شعريتها الكامنة ويجسد إمكاناتها فى الترميز واللعب الحر فإن عجز عن ذلك كان مجرد عابث بلسان الشعب يفصله عنه حرف العطف بين قوسين. لكن شاعرنا لا يرضى دائما بأن يكون مجرد لسان للشعب دون فاصل؛ فيعتمد فى أحيان كثيرة إلى اصطناع دور الشاعر المثقف الذى يستعين بلغة الناس ليبلغ الآخرين رسالتهم، وهؤلاء الآخرون ليسوا أميين يعتمدون على السماع، فهم يقرأون ويقتنون الدواوين، ولكنهم يتخذون

موقف المتلقى بالنيابة عن الشعب وتمثيلا له وبهذا يظل الشعب غائبا في عمليات الإرسال والاستقبال بينما تتفاوت علاقة الأطراف به اعترافا أو تجاهلا طبقا للمناخ الثقافي السائد، ففي فترة المد القومي كان النطق بلسان الشعب حيلة السلطة، وجاءت فترة الجزر لتضع الخطوط الفواصل بين الناس ومظاهر الإبداع، وإن كان الأبنودي بتعدد خطوط اتصاله، واعتماده على المشافهة أكثر من الكتابة، وسخونة تجاربه الإبداعية - ظل قريبا دائما من هذا الضرع الشعبي يمتص منه لبنه وتتغذى به شرايينه، خفنت بطبيعة الحال نبرة إرساليته، لم يعد مبعوث النجع إلى الكون مثلما كان من قبل أن يصبح من أصحاب هذا الكون ذاته، ولكنه مع ذلك ظل أقرب الأصوات وأقواها في تمثيل الضمير الشعبي والثقافي معا.

### ✽ المشهد السردى :

من الطريف أن يجمع الأبنودي منذ بدايته بين الغناء والسرد، على ما بينهما من تنافر فى الظاهر، وكانت وسيلته لذلك تتمثل فى اعتصار موسيقى العامية وروحها الحميمة فى التآلف مع أشياء الوجود. وقد ذهب صلاح عبد الصبور بلوم النقاد عندما حاول إدخال كوب الشاي فى حرم الشعر الفصيح ومشى فى معبده بنعله المرقع، بينما استطاع الأبنودي ببساطة أسرة أن يتحدث عن "كباية الشاي" متكئا على صيغة عادية" خالص" فيقدم صورة فادحة للعالم الذى تعرى فى عينيه بعد نكسة ١٩٦٧، مصورا الذل الذى طوق الأشياء والأشخاص، الانكسار الموجع الذى أصاب الروح وتجلى فى مشاهد مثل:-

على كرسى فى قهوة فى شارع شبرا

## قعدت

وجاب لى كباية الشاى الجرسون  
- كباية شاى القهوة غير كباية شاى البيت خالص -  
بصيت له كثير  
مش عارف ليه  
من مدة طويلة مشفتش حى  
كان الشارع نابض فيه الدم المطفى وحى  
مر علينا الراجل لاصلع خالص  
والبنت اللى فى إيدها طبق الفول الناقص خالص.  
والست اللابسة التوب اللسود خالص  
مرت عربية جديدة وفيها ناس وشها ساكت خالص  
وولد بيكلم بنت على التلتوار  
بالحس الواطى  
وخايف خالص  
وعلى التلتوار التالى كان دكان فكهنى منظم خالص..  
ونيوونه مشعل أنوار خالص خالص  
وقعت سنجة تروماى (خمسة..  
طلع الولد المتشعبط - ركبها  
وركب من باب الترمماى قدام الكمسارى  
شافه ما كلمهوش خالص  
عدا للراجل اللى ما نزلش من ع العجلة بقى له ست سنين

كان تعبان جدا

وموضى

ومش ببينل خالص

أخذ الجرسون قرشين بقشيش

بص لى جدا.. جدا

واستغرب خالص خالص خالص !

هذه القصيدة - كما نرى - لا تتفلسف إطلاقاً عن النكسة ولا أسبابها، ولكنها تتوقف بطريقة فنية بالغة الذكاء - مثل عين الكاميرا - عند عدة مشاهد فى الشارع المصرى، فكل شعب له ملهيات وإيجابيات، ولكن فداحة الموقف جعلتنا بعد أن أغمضنا العين طويلاً عن هذه السلبيات لا نكاد نرى غيرها حتى نكتشف العيب الذى وضعنا فى هذا المأزق الحاد.

بعد. أن انفرّد كل منا بنفسه وأغلق عليه الباب اضطر للخروج، وعندئذ أدرك أن مذاق الحياة مع الجماعة "كباية الشاى فى القهوة" يختلف تماماً عن مذاقها فى العزلة. ومع أن الشارع ينبض بدم الجماعة إلا أنه مطفاً فى الآن ذاته. وتبدأ النواقص فى التجلى الباهر، ابتداء من صلعة العابر إلى طبق الفول وسواد ثوب المرأة الذى أصبح علامة على الحداد الدائم. لم يقف هذا عند حدود طبقة اجتماعية أو مرحلة عمرية، فالسيارة الجديدة تحمل أناساً أسكتهم الحزن، والحب الذى لا بد أن يشتعل فى عين الولد وهو يتغزل بالبنيت انتهى إلى انخفاض الصوت وغلبة الخوف. حتى ما يبدو أنه مظهر للنظام فى دكان الفكهاى تحول إلى علامة على البوار وتوقف الحال. المهم فى كل ذلك أن صيغة المبالغة الشعبية المحببة (خالص) قد أضحت المعادل الأسلوبى الحى

لهذا التوغل فى انكسار الروح وانحسار صوت الحياة. وأصبح تكرارها المرهق شاهدا على اضطباغ الوجود بالاستغراق فى السلبية وغلبة روح الفقدان.

أما تبدل الأدوار واختلال الوظائف الطبيعية فيتجلى فى صورة شعبية شائعة، المطاردة التقليدية الحامية بين الولد "المتشعبط" والكمسارى تتحول إلى وئام وانسجام، فالولد يعيد تركيب المنجة ويظهر أمام غريمه دون أن يعيره اهتماما وبوسعنا أن نرى فى الرجل الذى لم ينزل من فوق العجلة منذ ست سنوات دون أن يبذل جهدا فى التبديل رمزا للقائد الذى كسر الانفصال ظهره منذ عام ١٩٦١ وترك المسيرة لقوة الدفع، أو نعتبرها صورة عبثية أخرى تضم لمشاهد الأحران فى الشارع المصرى التى أفقدت الناس شهيتها للحياة ولل فعل الإيجابى الخلاق حتى لم يعد الجرسون قادرا على الشعور بفرحة البقشيش.

وتظل صيغة "خالص" البسيطة المحملة بالنبرة الجنوبية فى نطقها وكتابتها المكررة بطريقة تبرز ما نفع فيه من إسراف فى الحزن هى الحامل الشعرى لإيقاع القصيدة، يستحضر مزاج الشعب وهو يرمقه ويقيس حرارته وينوب عشقا له وإشفاقا عليه دون أن ينبس بكلمة عن سبب بلائه، هنا يصبح الصمت عن "الموضوع الشعرى" هو أجمل الطرق لإبراز كثافته وحيويته، ويصنع السرد المتقطع للمشاهد مع النبرة الغنائية المتصلة جديلة القصيدة الناجحة الموصلة لرسالتها فى البوح الإنسانى الجميل.



## ❁ على قارعة الطريق :

هناك أمران ظل يلعب بهما دائما المغنى الشعبي ويعتمد عليهما  
فى توليد الشعور الفورى لدى المستمع شعرية ما يقول؛ لأنه يخاطب  
أسماع الناس ويهدف إلى التأثير المباشر عليهم. وفى تقديرى أن شاعر  
العامة يفقد كثيرا من فاعليته وشرعية إبداعه إن تنازل عنهما جريا  
وراء غواية الشعر الفصيح المثقف وانخراطا فى مداراته المختلفة.  
ولحسن الحظ فإن " إمام" الشعر الشعبى اليوم - عبد الرحمن الأبنودى -  
ما زال قادرا على اللعب الحر بهما وهما:-

الإيقاعات الموسيقية المعتصرة من كلمات الحياة وموازياتها  
وتقابلاتها فى الصيغ المكرورة والمحفورة فى الوجدان، وهى التى تنبهنا  
فجأة إلى أن هذه اللغة الأليفة التى نمارس بها مبادلنا اليومية حبلى  
بالإمكانات الموسيقية والإبداعية، تحتاج فقط إلى من يعرف كيف  
يستولدها أجمل ما لديها

أما اللعبة الأخرى فهى الطرافة، وهى من أعرق الوظائف الفنية  
البلاغية. فمنذ أرسطو نفت لها النقاد واعتبروا أن ميزة العبارة  
الشعرية هى إثارة الدهشة بالانحراف عن الصياغة المعهودة وتزويج  
الكلمات التى لم يسبق اقترانها من قبل فى نسق جديد، الأمر الذى يمسح  
عن الكلام نمطيته ويزيل آليته ويعود به إلى منبع الشعرية المدهش  
المتجدد دائما.

وطرافة الشعر العامى أكثر طزاجة وحرقة؛ لأنه يتعامل مع لغة  
سائلة لا يوقف انهمارها العفوى ولا تطورها اليومى أية قواعد مسبقة  
فى أجرومية متجمدة. إنها لغة الحياة المبدعة التى لا يحكمها سوى

قانون التواصل، التى يتسابق بعض الأفراد فى إضفاء الصبغة الشخصية عليها بما يبتكرون فيها دائما من حيل تعبيرية تحمل خلاصة جهدهم الخلاق فى تمثيل مواقفهم ومشاعرهم. وهى فى الآن ذاته تعتمد على الموروث الشفاهى المفعم بالأقوال المصكوكة والكليشيهات الجاهزة. ومن ثم جهد الشاعر فى توليد الطرافة منها مضاعفا؛ لأنه يريد أن يدهشنا بالكلمات نفسها التى نستخدمها كل يوم، يريد أن يفاجئنا بإمكانات تعبيرية وتصويرية تخرج كالسحر من جيب رداثنا اليومية.

وللأبنودى وقات مطولة مع مذهبه الشعرى، وتأملات عميقة فى موقفه من الكلمات، وقصائد تصلح "بيانات" أو "ما نيفيستو" عن طريقته التى يحققها أو يتمناها فى فن القول. ولن نختار شيئا من هذه القصائد بل سنحاول الإمساك بمذهبه وهو غافل عنه؛ فى اللحظة التى لا يشغل فيها بالحديث عنه على وجه التحديد، بل يشغل بالحديث عن أخطر ما يقلق المصريين وهو مصير بلدهم الذى يعشقونه ويوسعونه نقدا وتجرىحا. عندما يتكلم الأبنودى فى السياسة لا يشف عن اتجاهه الأيديولوجى فحسب، بل يتعرب ويكشف عن جهازه العصبى الشعرى. بوسعنا حينئذ أن نرى بصفاء تام مذهب فى القول، وطرائقه فى تشغيل لعبتى الإيقاع والطرافة لتوليد الشعرية، نفاجئه وهو يقف على قارعة الطريق يصرخ خوفا من أن تباع مصرفى سوق العصر:..

الوحى ده ماجاتيش من موسكو

ماجاتيش من أمريكا

ماجاتيش غير من هنا من القلب

أنا باعتقد إتنى بلحب الوطن

وأموت فداء للشعب  
أنا صوتي مني ولين ناس فقرا  
شاعت ظروفى إني أكتب واقرا  
فباشوف وباغنى  
والفقرا باعنتى  
يا.. ناس.. يا هوه  
قبلن ما قول قوله  
إتأكدوا انه صوتى ده وصدر منى  
أنا مش عميل حد  
أنا شاعر  
جاء من ضمير الشعب  
خلى الكلام ياخذ براحه يا خال  
ما تقولش حرية وأنا صوتى مش صوتى  
وابقى جاوبنى لما يقلت سؤال  
بدال ما تكرهنى وتناور على موتى  
أنا ماحبش أميركا  
ولا أحب الغرب  
وان كان ده فى بلدنا تهمة  
قبلت أنا الاتهام  
أنا اللي شايف أميركا  
طايحة فى شعوب العصر

من حقى أقول: يا مصر

ونقوللى دولة صديقة !

إيه اللى صدقها؟... الخ

لن نناقش المحتوى المضمونى لهذه القطعة المأخوذة من قصيدة مطولة وشهيرة مكتوبة فى سبتمبر ١٩٧٧ فبعد عشرين عاما تحدثت متغيرات - أو تجرى مياه كثيرة كما اعتاد أن يقول كتابنا السياسون - فى الحياة العامة، وإن كان كثير من القراء سيصرون على تأمل ما فيها من حكمة لا زالت قابلة للانطباق على رغبة اللحظة الراهنة خاصة بعد مظاهر التعنت الأمريكى مع الشعوب العربية، لكن بوسعنا للتركيز على الشعر أن نتأمل طريقة الفنان فى صياغة قوله، وأهم ملامحه:-

- تقديم النفس بأبرز الصفات والسمات على طريقة الشاعر الشعبى.

- تحديد الموقف وطبيعة الكلام بشكل مباشر لاقت بوضوحه.

- الاتكاء الكلى على الإيقاع الموسيقى فى الوزن والتقفيات الداخلية

والخارجية

- ويأتى الملمح الرابع المتصل بظرف العبارة ليؤكد توظيف هذه الخواص مجتمعة، ويتأتى هذا الظرف من عناصر عديدة من أهمها استخدام التقابل الصوتى للإيحاء بالتضاد الدلالى مرة والتوازى المعنوى مرة أخرى فى لعب جميل؛ فعندما يقول "أنا ابن ناس فقراء، شاعت ظروفى إنى أكتب وأقرأ" يبرز ضدية الفقر والتعليم، لكنه فى المتواليات الإيجابية "باشوف باغنى، والفقر باعتنى" يجعل التقابل مؤكدا لتلازم الفن ورسالته فى التعبير عن روح الشعب. كما يتولد أيضا فى بقية أجزاء القصيدة من القدرة على استخدام الصيغ الشعبية الحركية البديعة مثل "وسع يا جدع" "زغردوا يا حريم" "موت يا لفقير" "هذا أوان الأونطة،

والفهولة والشنطة" تعرف نقول جود نايت" ونفتح السمسو نايت" غير ذلك من الصيغ التي تعلق بالذاكرة وتثير ابتسام الإعجاب والإشفاق معا.

❖ الأشكال الشعرية :

من يقرأ هذه المختارات لا يمكن أن يستحضر أبعاد تجربة الأبنودي كلها، فهو ينفذ إلى قلب بعض اللحظات الغالية عليه والأثيرة عند قرائه لكن أهم إنجازاته في تقديري لا يمكن تضمينها في مثل هذه المختارات. وهي تجاربه الأصيلة في توليد الأشكال الشعرية الجديدة خارج دائرة القصيدة المعهودة، حتى خارج دائرة الأشكال الشعرية الشعبية؛ مثل الموال والرباعية والخماسية وغيرها، فدواوين الأبنودي الكاملة التي يحقق فيها درجة عالية من النضج التقني في استخدام الرسالة والسيرة الموضوعية والملاحم المطولة مثل "جوابات حراجي اللفظ العامل في السد العالي إلى زوجته فاطمة أحمد عبد الغفار في جبالية الفار" و"أحمد سماعين سيرة إنسان" حتى قصيدته الملحمية "الاستعمار العربي" تمثل تجارب بالغة الأهمية في خلق أشكال لا تعتمد على مجرد الاستطراد والتداعي المطول، وإنما تحقق بنية فنية موضوعية تتجاوز مجرد مجموعات القصائد في ديوان التشكل عالما كاملا له قوانينه ونظمه التي لم يتوقف النقد عندها حتى الآن نتيجة لخروجها عن دائرة الألب الفصيح المسموح بدراسته في المعاهد والجامعات، ووقوعها في قلب المنطقة الحرجة الساقطة بين الأدب الشعبي من ناحية، والحدائي من ناحية أخرى. لكن هذه مشكلة الدراسات الأدبية عندنا وليست أزمة الأبنودي ولا شعره، فحتى نعترف للعلمية بحقها المشروع في البحث العلمي دون أن يمثل ذلك انتهاكا للفصحي بل يلقى ضوئا حقيقيا على تطور أبنيتها الصوتية والنحوية

والدلاية، حتى ندرك ذلك فإن ما يفوتنا دون تعويض إنما هو فرصة تحليل الأديب الممثل لضمير الشعب وقدراته الإبداعية. ولناخذ نمونجا أخيرا لهذا الابتكار الشكلي الذي يوظف الموروث الديني قصيدته إلى فؤاد حداد التي يصدرها بحديث نبوي عن شروط الإمامة (العلم والسبق في الهجرة ثم العمر) كي يبرهن على مشروعية قوله:-

إنت الإمام الكبير .. وأصلنا الجامع  
وانت اللي نقبل نصلى وراك فى الجامع

إلى أن يقول:-

لآرم مناورة ومداورة  
ما دام بتكتب عن ثورة  
من كل من يعرف يقرأ قرا شعر فؤاد  
تغرق تمد لها القشة  
توابع .. تطفيها برشة  
تسكر قلوبنا وتنشئ من شعر فؤاد  
قا للى القوافى على كتافى  
سواقى دابره على نافى  
ما بيرد القدم الحافى غير شعر فؤاد

وقد يتوقف النقد عند ظواهر "التناص" فى هذه الأبيات مع أشعار وكتابات فؤاد حداد ذاته، لكن ما يهمنا الإشارة إليه هو توظيف هذا الرصيد الفنى من ناحية ومفاوضة الشكل الشعري الشعبي من ناحية أخرى، فتوليد الإيقاعات الموسيقية يضيف لتجربة القافية بعدا جديدا

يعتمد على نمط الإلحاح بتكرار الصيغة مع تنويع الدلالة. ففي كل مرة تتألى فيها عبارة "شعر فؤاد" تنغرس في أفق دلالي مخالف لما سبقه، وهو ما يبعث نظام التوشيح وما تبقى منه في الذاكرة الشعبية. وهنا ندرك أن شعر العامية لم يستنفد بعد كل طاقاته في التلاعب الموسيقي وأنواع البديع والأزجال والموشحات حتى يصل لدرجة التشبع التي وصل إليها الشعر الفصيح وأنه ما زال بوسعه الاعتماد على العفوية واستثمار نتائجها من إيهام الارتجال وإثبات الظرف والالتكاء على المفارقة واعتصار كل ما يكمن في حيل اللغة العامية من عرق شعري أصيل لا يستخرج كنوزه سوى أمثال الأبنودى.

## أحمد تيمور وشعر الأطباء

كان إبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٣) أهم طبيب يخترق ذاكرة العصر بشعره الوجداني الجميل، ويحتل عند منتصف القرن مكانة أدبية تتجاوز قدر الهواة الذين يمارسون الإبداع الفنى إلى جانب حرفتهم الأصلية، وربما كانت درجة إخلاصه الشديد لشعره وابستغراقه الرومانسى الحالم فى عالمه، وشذو أم كلثوم فيما بعد بأطلاله، كل هذا أدى إلى أن أصبح ناجي من أعلام الشعر الحديث، يتمتع بجاذبية خاصة للقراء والدارسين، حتى أن أعماله الكاملة نفدت من المجلس الأعلى للثقافة بعد طبعها العام الماضى بقليل، على ما نشكو من بوار سوق الكتاب وانصراف الناس عن قراءة الشعر، وهو ما يعد مؤشرا على تمتع أشعار ناجي بحيوية شديدة وعصرية موصولة، ويطرح سؤالا عن هذا النوع من الشعر الجميل الغنائى البسيط، الذى لا زال يغذى وجدان القراء المتوسطين، ويعفيهم من النصوص الصعبة المفرطة فى حدائتها والمرهقة فى قراءتها. وربما كان بوسعنا أن نعتبر إنجاز الطبيب العالم الدكتور أحمد تيمور فى دائرة الشعر هو التطوير النامى لهذا الاتجاه الشيق، والصورة المستحدثة منه.

وأحمد تيمور، كما يطالعنا فى ديوانه الأخير "العصافير فى زيبها القاهري" - شاعر معاصر، ولكنه ليس حدثيا له حققة جامعة، قادرة على استيعاب مظاهر الوجود المحيط به والنقاط حركته وموسقة مفرداته الحسية، مع طرح نسق شامل متجانس عليها، دون أن يعمد إلى



خدش السطح الظاهر، ولا جرح الحس العام، ولا يحاول الكشف عن تناقضات الحياة ومفارقاتها الموجعة كما يفعل أبناء هذا الجيل من الشعراء المحترفين العتاة.

تتجلى أبرز مظاهر شعرية تيمور فى استقطار النغم التوقيعى المرفه فى جملته الشعرية الأنيقة، واعتصار إمكاناتها الوزنية والبديعية بشكل يداعب الأذن، ويغمرها بتلك النشوة التى تعودتها فى الشعر، ويفتح لخطابه الباب السحري الذى ما زال قادرا على ترقيص الكلمات وهدهدة الحواس لدى متلقى الشعر.

كما تكمن أيضا فى ملمح أسلوبى بارز يعكس مدى عصرية لغة تيمور وحساسيتها الجمالية، ويتصل بطبيعة الصور الشعرية لديه، حيث يعتمد المجاز على نوع من التخيل المجسد القريب والغنى فى الآن ذاته. ولنأخذ نموذجا أوليا لذلك هو هذا العنوان "العصافير فى زيتها القاهرى" حيث نرى نوعا من الإبهام الشفيف الموحى فى استعارة العصافير، حيث تتردد بين ثلاثة احتمالات دلالية هى الطيور، والتلاميذ الصغار، والشعراء، وكلها مألوف فى النوق العربى. لا يندهش ولا يثير، لكن المجاز يبدأ فى حركته عندما يلبسها الشاعر زيا قاهريا، عندئذ تنحصر الاحتمالات لتتصب على التلاميذ الأطفال وهم المستقبل. نلاحظ هنا هذه التقنية المجازية المعتمدة على توليد الطرافة المرحية وتكوين الصورة الجلية والجديدة فى الآن ذاته.

ما تنتجه العبارة إذن أكثر من إشارة: شوارع القاهرة وقد امتلأت بأولاد وبنات المدارس قريبة جدا، دالة إلى أبعد مدى، جامعة للرحلة الشاملة التى سيخوضها الشاعر فى تجربته بين الحلم والواقع، بين

التاريخ والمستقبل، لكنها ليست حدثية؛ لأنها تغوص في التعبير المباشر ولا تتطلع للتجريد الفكرى، وتعتمد على تماسك العناصر، ولا تقع في التشتت، تحل كثافة الأشياء، ولا تزيد بها تعقيدا.

وحين أسير

شريد الخواطر

في طرق القاهرة

تسير جوارى العصفير

مثل صفار التلاميذ

في زيبها القاهري

تدارى ثوترها الداخلى

بشيء من المرح الظاهر

تدور حوالى

ترعى شرودى

وتقفز من فوق ظلى

وتلفقه وظلال الورود

بإبرة رفأ للشذى الماهر

وإذا كان هناك شعراء تقرأ لهم فلا تكاد تعرف أوطانهم، وآخرون مزروعون بشدة في طوبوغرافيتهم الخاصة، فإن الارتباط العميق بالمكان لا يمثل ميزة ولا عيبا في الفن، هو مجرد ملمح يحدد نسبيا نوع المنطلق دون أن يحسم مستواه، المهم هو ما يقال ابتداء من الشعور الحاد بالأرض أو بالكون كله. وأحمد تيمور يصدق عليه أن

يسمى "شاعر من مصر" فهو شديد التمثل لمصريته والاعتزاز بها والحرص على تحريك ذاكرته دائما فى اتجاه جذورها. يعتبر المكان نقطة التبئير فى وعيه بالبذرة الأولى للقسيده، ثم لا تلبث بقيه المعطيات أن تتكوم حول هذه البذرة، ينشط المتخيل لديه دائما فى تحفيز عمليات الاستحضار التاريخي، عندئذ نجد نصه عامرا بالإشارات الثقافية، دون ازحام أو تكثيف.

مثلا قصيدته الثانية "عندما تصحو الجيزة" تتكون الصورة الأولى فيها وهى معجونة بهذه الرؤية التى يتضخم فيها التاريخ ليجعل من أبى الهول عملاق الزمن الأكبر، ويجعل من الجيزة أنثى صغيرة تصحو على "زنده"، هذا الخل فى الأحجام هو الذى يولد الصورة معبرا عن الرؤية. يريد الشاعر أن يمثل عمران الروح المصرى بأسرار طبقاته المتراكمة فيوجز ذلك فى ثلاثة نقوش تشكيلية بارزة عن سحب الجيزة:-

يتشكل

منقوشات هيروغليفية

أو أيقونات قبطية

أو تعشيقات محاريب إسلامية

يتأبط ضوء المشكاة، عليها الظل

لاحظ هذا الاتساق البصرى للمعطيات المنظمة والوضوح الباهر فى المشار إليه. هناك فائض من اليقين فى ضمير الشعر، لا مكان للبس، كل شئ يقال فى موضعه، بالكلمات المجازية القريبة والعجيبة دون إيهام.

لكن هذا الولع بكل التاريخ فى كل الوجبات، سرعان ما يوقع شاعرنا فى مأزق طريفة، يصيب عبارته "بالالتهاب الزمنى" إن استرنا مصطلحاته الطبية. فهو مثلا فى قصيدة "قمر الحلمية" يبدأ كعادته فى متابعة دروب القاهرة المعزية بنشاطه الطبوغرافى الذى يسبغ على الأمكنة موسيقاها وظلالها، يصحب "النكتة" المصرية وهى تمر:-

فى هوبجها المتهادى

من تحت الريع.. للموسكى.. باب الخلق

لعتبة.. بين القصرين.. الفحامين.. للنحاسين

الصاغة فللدرب الأحمر فالغورية..

إلى آخر هذه القائمة التى تنتظم موسيقيا لا جغرافيا حتى تفضى إلى بوغاز أبى قير وتتصلح مع الشواطئ الإغريقية، ثم يعود للقمر ليقول عنه إنه يحمله يكتشف العالم والتاريخ إلى آدم بطريقته المصرية. عندئذ يبدو لنا كما لو كانت هذه الطريقة فى رؤية العالم والتاريخ هى إحالته إلى مجرد "نكتة"، وليس هذا صحيحا، فالمصرى صانع الرموز المقدسة حريص تماما على جدية التاريخ وإجلال فراغته، لا يلجأ للنكتة غالبا إلا للانتقام ممن يخل بشروط هذه القداسة. وأحسب أن الشاعر قد تورط فى تمثيل الروح المصرية على ما هو مشهور فى المشرق العربى والخليج على وجه التحديد - وحصرها فى حب النكتة، ثم هداه هوسه المولع بالتاريخ إلى حشره فى هذا الوعاء الطريف والزائف على خفة روحه.

## ❖ السيرة الشعرية :

أطول فصائد الديوان " حنين الفراشة للشرنقة" تستغرق قرابة خمسين صفحة، وهى سيرة ذاتية شعرية شيقة، تحكى قصة الطفل الشاعر الذى يحب ويهيب به الجدّ "خطى العثا" حتى سلوكه فى مدارج الصبا ومواطن الفتيان، ودخوله فى الرجولة والكهولة. فهى تملك نسقا سرديا واضحا يجعل قراءتها متعة يسيرة مبذولة لكل القراء، عندئذ يتعين علينا أن نتأمل ملامح هذا السرد الشعرى لنلاحظ ما يأتى:-

أولا: يركز منظور القصيدة على القواسم المشتركة بين صوتها ولداته وأقرانه، ما يجمعه بالآخرين، دون أن يتوقف عند الفوارق الدقيقة فى حياته أو تكوينه أو شخصيته، يكتسب طابع العموم السطحى مضحيا بخصوصية حميمة هى التى تجعل الحياة الباطنية أكثر خصوبة وثراء. لو وقف عند كل منعطف يعتصر خبرتها الحيوية والإنسانية، ويعترف فيه بذات نفسه لتغير الأمر، كان بوسعه الإفادة الفنية من خبرته الطبية فى تشخيص الحالات، لا طبقا للأنماط الشائعة، بل للأعراض المميزة الدقيقة.

ثانيا: يعيد الشاعر نظم ما سبق أن كتبه مرارا من قبل عن اعتزازه بوطنه وفخره بمصريته، إنه يكرر " روثناته" الإبداعية كلها، يطول نفسه فى القصص دون مفاجآت خاصة، فهو يلقي على عالمه " نظرة عصفور قاهرى" متذكر الحارة وتشبعها الروائى ومركزا على الشارع دون المنزل. نعرف وجوه الغرباء لكننا لا نكاد نفترّب معه من وجوه الأحباء الأقرباء، يعبر عن رأى العام المسائد فحسب.

ثالثاً: يغريه هذا التفتق الغنائى فى الإيقاع السلس والاختيار  
الجميل للقوافى العذبة فينزلق على سطح العالم، البنية الموسيقية ذاتها  
هى التى تقود خطاه التعبيرية، يعرف كيف ينقل حركته بمقاصد واعية،  
لكن داخل الإطار التقليدى.

رابعاً: تفضى هذه البنية ذاتها إلى خاتمة المطاف الدلالية، تمنى  
العودة إلى الشباب فى الدورة الخالدة للحياة دون ألم؛ أى دون أى تغير  
يذكر فى الموقف الشخصى الخاص، هل ترسو تجربته هكذا بطريقة  
عشية على المرافئ الرومانسية السابقة دون تغيير؟ ولكى نفحص منطقة  
واحدة من هذه المطولة سنقف عند مقطع وحيد منها، حيث يقول عن  
كيفية انبثاق تجربته الشعرية من أشواق الحب وعلى ناره:-

صار فتانا شابا

والفتيات غزالات

شقرارات السمرة صرن

فصار بهن جميعا صبا

صعب الأمر عليه، فصب مواجده شعرا

وانصب على الكلمات

يذل منها ما صعبا

فاشتعلت فى يمانه الكلمات

وصارت راحته مجمرة

وأصابه أضحت لها

فطوى يده فى جانب سترته الأيسر

حتى يخذ السنة النيران

فأحرقت القلب

وحين احتاج الشريان

دما ما للإطفاء، أبى

نلاحظ أن الشعر يرتبط بالوظيفة الوجدانية في التعبير عن المشاعر والمواجد، لكنه لا يقف عند هذا الحد، فقد اتسع حبه ليشمل وطنه وينغرس في جذوره، اتسعت عيون غزلانه لتعكس فيها رؤى الحياة ومباهجها، لكنه افتقد شيئا جذريا هو الانصهار في بوتقة الأكم الوجدوى والحزن الإنسانى العميق هذا البعد هو العرق للذهبي في شعر ناجى مثلا، وهو الذى يجعل تجربة الشاعر بالحياة ومأساتها مكتملة وناضجة.

وقد نلاحظ في الفقرة الأخيرة "فطوى يده" محاولة البوح بسر إبداعى خاص به، هو التعبير عن تجربة صمت طويلة، امتدت عشرات السنين، جعلته يكف عن قول الشعر، يخون ربات الإلهام، وصراعه مع نفسه حينئذ لكنه يبتسرها في كلمات قليلة. مع أنها من أهم التجارب التى تكشف عن طبيعة مسيرته الإبداعية، وتشرح مصيره في دنيا الشعراء، حيث كانت أولوياته محددة على أساس تهميش الشعر حتى ينتصر الطب لديه، وكان جزاؤه الطرد من جنة الشعراء المخلصين والسعى المحموم لاقتحامها الآن بإصرار عنيد.

لكن ما أريد أن أتوقف عنده تعبيرا في هذا المقطع هو اقتران الشعر في وعيه بالسحر، فصورة "طوى يده" توظف نوعا من التناص مع بعض آيات القرآن الكريم "إنك بالوادی المقدس طوى" و "أدخل يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء" ثم تنتهى الصورة بالاشتباك

الطريف مع معارفه الطبية التى كانت سببا فى خياناته الشعرية، والتى نادرا ما يسمح لها بالتسرب إلى لغته الشعرية، مما يشفّ عن لون من المقاومة الداخلية، لاحظ التوتر الشديد فى كلمة "أبى" الختامية. ومعنى هذا أن التجربة لم يتم التعبير عن كليتها وخصوصيتها المتفردة، وأنها ما زالت تتزلق على عجلة الإيقاع دون أن تخط مسارها المتميز.

### ❖ عالم العبارة ولعبة الإيهام :

بعض الكلمات تصنع عالمها الخاص، تثبت وجودها فى صيغة بسيطة لا يمكن لمن يمر بها أن يتجاهل تاريخها وتوقيع من سبكها عليها. شبه جملة مثل " بلد المحبوب" لا بد أن تستدعى فى ذهن أى قارئ معاصر بقيتها الحتمية بحنجرة أم كلثوم الذهبية" على بلد المحبوب وذئنى" ضاع فيما يبدو اسم الشاعر وبقيت نبرات المغنية. لكن الذى لم يضع هو نسبة العبارة لأصلها. من أوجز وأحلى قصائد الديوان القصيرة قصيدة بهذا العنوان مطلعها:-

لما كنت رضيعا

كان النيل حلبي

يقدم فيها أحمد تيمور قصته الوجيزة فى الارتباط الحميم بالنيل، يبلغ درجة عالية من اختصار التعبير التصويرى فى سريان عروق النيل إليه إذن-

نشرب.. من دمه الخمرى المصبوب

فى أعواد القصب، عناقيد لتوت، فصوص الرمان، قرون الخروب

يصنع الشاعر هنا مجازاته الحرة المستقلة عن شعراء النيل جميعا، خاصة الحديثين شوقي ومحمود حسن إسماعيل، يقاربه بطريقته



لكنه يتجاهل عالم العبارة فى العنوان الذى لا يخطئ سامعه فى نسبته، فتقوم مفارقة طريفة بين عنوان القصيدة وجسدها، الرأس مركبة على غير ما تنتمى إليه، خاصة وأنه يشدنا إلى الرحلة إلى بلد المحبوب، وإن كان من غير الضرورى أن تكون على مركب محمل بالقلل القناوى كما أراد مخرج فيلم أم كلثوم، لكنه الجذب إلى الوطن النيلي يفارقه تيمور ليكرر بعضا من ولعه الطبيعى جدا بالنيل، فهو شاعر قاهرى، والنيل أبو القاهرة، وكل فتاة بأبيها معجبة.

المطولة الأخيرة فى الديوان "تاريخ من العشق" تستثير جملة من التساؤلات منها إلى أى حد تجرّف لعبة الإيهام والخطب بين المخاطبة الأنثى والمخاطبة الوطن، وتروق للسامعين أو القراء بينما هى محسوسة لدى المبدع، الأمر الذى يجعل التراوح بين الدالّتين أشبه بالخدعة منه بتعدد المعنى؛ على أساس أن الشاعر يوهم القارئ بأنوثته مخاطبته ثم يكشف خدعته؟ وقد يسهم المطلع المكرور فى تثبيت هذا الوهم، حيث يقول:-

لكأنى، إذ أسئلُك من عمرى

أسئلُ القمر من الليل/ وأسئلُ النشوة من قدح الخمر

معنى هذا الشرط أن الاستلال قد وقع أو شارف الوقوع، وذلك يبعد احتمال الوطن الذى لا يتعرض عشقه لانقسام أو هجر، صحيح أن المشبه به دائما مستحيل، فصل الروح عن الجسد، لكنه يفهم على أنه من قبيل المبالغة الشعرية. وقد نلاحظ على هذه القصيدة بالذات أن علامات التكلف فيها واضحة، كما أن الاستدعاءات التاريخية المتتالية ليست شعرية ولا غنائية، بل هى مجرد حشو بالإشارات الثقافية غير

الضرورية. وهنا نصل إلى السؤال الأساسى: ما هى البؤرة الدلالية للنص؟ إنها عشق الوطن.

وهو إما أبدية التعبير عنه بشكل غنائى تلقائى بهيج، وإما أن يتخذ من التاريخ السرى للذات وتقلباته ومواجهه خطه الدرامى المتجذر فى مواقف وأحداث، حتى لا يصبح مجرد مشاهد خارجية من الذاكرة تعتمد على التهويل والمبالغة، أما أن يصبح مثل الأحجية أو اللغز الذى يحتار فيه القارئ ثم يكشف الشاعر فى المقطع الأخير، فإنه يوشك أن يتحول إلى "نكتة" وهذا ما يجعل من شعر الدكتور أحمد نيمور نموذجاً للإبداع الطريف الذى تتجلى فيه مهارة الطبيب وهواية الفنان والروح المصرى كما يتمثلها ويعبر عنها بطريقته.

**نبرات مافية**

## ✻ قراءة فى مختارات سعدى :

### حركات الشعر الصافى

تصدر فى القاهرة، منظومة مختارات شعرية جديدة، للشاعر العربى الكبير سعدى يوسف، تضم دواوينه: محاولات، مجاز وسبعة أبواب، قصائد باريس: شجر إيثاكا، جنة المنسيات، الوحيد يستيقظ، فتدعوننا لمعاودة تأمل هذه الشعرية المنفردة، فى صفاتها وحركيتها، فى امتلائها وتجويفها، فيما تسبح فيه من خفة، وتغوص منه فى كثافة. فهنا نحن نراه ما زال يتراوح بين التعبير والتجريد، يرمق العالم بعينى فاقد الذاكرة المندesh، ويرصد مشاهد الغائمة دون أن يعرف السبب. يرتب الأشياء والمعطيات المحسوسة فى الخارج لكنه لا يتصدى لتنظيم معناها المتماسك فيتساءل ويفغر فمه شعرا. يتنقل فى المنافى فيتوب عن لوثة الأوطان ويستوطن لوثة هذه التوبة. يغير حجم الأشياء فى ناظره فتتساقط قطع الشعر منه صباحا ومساء بلون الحديقة والسرير والماء. يستعصى على الشيخوخة فيعيش خارج الزمان بعد أن حاول التقلت من قبضة المكان. يطارد فراشات الشعر الصافى الرائق والنغم الواحد المستدير وهو يزعم أنه يكتب فى درجة الصفر. يحدث نفسه وهو يصنع قارئه المبهم الكوكبى. يستل روحه من قبضة التاريخ ليسكبها فى إثر لفات الحياة اليومية. يعالج اللغة حتى تنسى رائحتها وتتعطر بريحانه، يخلق عالما باردا لامعا مثلما يفعل الخيال العلمى بالشباب. لا يطارده الموت ولا تستخفه صبوات الحياة. كل همه أن يعيد تشعير الكون على طريقته.

## ❖ المجاز والذاكرة :

إذا كان الشعراء يلعبون بالذاكرة اللغوية؛ أى بالإنسان وثقافته، هذا النوع من اللعب الخلاق الذى يرد الأشياء إلى بكارتها الأولى فإنهم يتراوحون بين ألوان الحقيقة وأشكال المجاز ليعيدوا صوغ رؤيتهم للحياة. ويبدو أن حركتهم فيما مضى كانت تسير فى اتجاه واحد لصنع أنساق المجازات المتتابعة. لكن تراكم معرفتهم الإبداعية قد جعلهم يعكسون طرائقهم فى تقنيات تعبيرية جديدة وجديرة بتوليد الشعر من الكلمات المقتصدة اليسيرة.

وربما كان سعدى من أبرز الشعراء الشغوفين بعملية "رد المجاز" فهو يقدم لنا فى مطلع مختاراته مثلاً، نموذجاً للمنظر الشتوى للفندق الساحلى الذى يختبئ الماء تحت كراسى شرفاته، وفوقها يرقد غبار الصيف وتتناثر دبابيس الشعر وقنينات النبيذ الفارغة. وإذا كان الشتاء يعنى الماء فإن البحر يدفع مركب الريح ليرتطم موجه بزجاج النوافذ. ويقف صوت القصيدة على مقربة من المشهد يتساءل كيف يتسنى له أن يلمس الكون؛ يتوحد فيه، يصير هو البحر والمطر، يخترق الطبيعة والعالم بكينونته:-

كيف لى أن ألامس هذا الشتاء؟

كيف لى أن أرى الزنبقة؟

شرفتى مغلقة

وبعيني ماء..

فاللغة جعلت "الماء" للبحر والمطر و"الدمع" لماء العين، لكن العودة عن هذا التخصيص البسيط هي التي تفتح الشرفة المغلقة للموجودات، وتجعل الإنسان يطل على البحر ويلامس مطره وهو يكتشف لون الزنبقة. فلكي ينبجس الماء المالح من عينيه ليصبح هو البحر والمطر لا يكلفه ذلك سوى العودة للحقيقة الكلية الشاملة التي جعلت من الماء كل شيء حي. ويصبح التبادل بين مواقع الكلمات بتلقائية بسيطة أسس السبل لتفجير شعريّة الموقف وهو يترنح على حافة السؤال والشرفة والإيقاع في آن واحد.

على أن هناك خاصية أولى في شعر سعدى تشكل مذاقه الخاص، وتتمثل في قدرته على إعادة مواجهة الكون من جديد، كأنه أول شاعر يشهد عليه ويتشرب روحه ويعبر عن اندغامه في موجه. يعمد إلى تفرغ ذاكرته تماماً من "متردمات الشعراء" القدامى والمحدثين. يواجه عارياً عناصر الطبيعة مثلاً كان يواجهها شاعر أمريكا اللاتينية العظيم "بابلو نيرودا" لكن دون أن يستحضر أى صوت آخر. إن سعدى يغسل حدقته كل صباح بالماء واللون، ويرى قارئه وقد أقبل عليه مترعاً بالصفاء الشفيف والجسد الخفيف والبكارة الفاجدة.

طفولة العناصر وبراعة اللغة وتطهر الذاكرة هي منابع الشعر عند سعدى، ولنقرأ بعض نماذج عن المطر مثلاً، ولا يوجد متلق للشعر العربى لا تهطل في أفقه مياه الشعر الدافقة منذ الجاهلية حتى أنشودة السياب، لكن سعدى يمارس معها المحو التام حتى يشرع في كتابة أمطاره هو، تلك التي شهدا ذات صباح في بلغراد عام ١٩٨٨ فيقول:-

ظل هذا الشجر

يتشرب أمطار تشرين

منذ الصباح الذى جاء يستعجل النوم

هذا الصباح

اليمامة غالبة الصوت..

- هل غادرت؟

والسماء مساكب تنسى خطى قطط الليل

كان المطر

يتسرب بين حبال الغسيل

يتشرب صبرى القليل

ويمضى معى غائرا فى لحاء الشجر

تجربة الفن هنا بسيطة وموغة، تنصب على الحلول الشعرى فى روح الكون لا على طريقة الصوفية الداهلة الغيبية، وإنما عبر نوع من الوعى الإبداعى. وهو وعى يتسرب إلينا ويغمر وجودنا عبر مجموعة من العناصر المقتصدة؛ حضور النوم وغياب اليمامة، انحراف المساكب عن خطى القطط، استشارة الأسرار الكونية بتبادل المواقع والفاعلية بين الشجر والبشر. مزج الرؤى اليومية فى حبال الغسيل ونفاد الصبر بالتغلغل الروحى فى جسد الطبيعة، بالتسرب مع الماء إلى "نسخ" لحاء الشجر. كل هذا يتم تصويره كأن هذه اللحظة تحدث لصوت القصيدة للمرة الأولى فى تاريخ الإبداع، بعد أن يكون قد اغتسل فى ذاكرته وتطهر فى روحه وقال كلمته الشعرية بطريقته مغفلا تاريخها السابق.

ويبدو أن أسلوب "المراوغة الدلالية" الذي يفضى إليه هذا التفريغ يتخذ مسارب أخرى في شعر سعدي؛ إذ كثيراً ما نجده يعدد الأشياء المادية المعروفة، ثم لا يلبث أن يخترق وجودها الحسى ليجعل منها نافذة مفتوحة على آفاق الوجود المعنوى؛ تصبح كنايات تحتفظ بدلالاتها في مرتبة ثانية حيث تبرز في لوحة المعنى الشعري اختراقاتها المتجاوزة. تراها أمامك فتترك ما كانت تعنيه وما أصبحت تدل عليه احتمالاتها في سياقها الشعري النافذ، لكنك لا تستطيع تحديده بدقة، يظل منبهما مفعما بفائض يستعصى على الإمساك والتأطير. وقد يتأتى لذلك بلازمة مكانية بالغة الوضوح، لكنها لا تلبث أن تباطن الوعي فيستحيل المكان الصغير إلى العالم وتتبادل المدينة الكبرى والحجرة الضيقة مواقعهما في حركية دائبة. لنقرأ له في قصائد بلريس ما يقوله عن "غرفة سعد" — يستوى أن يكون سعد أو سعدي فليست هذه هي المشكلة:—

أى شيء ببلريس يدخل غرفته

شجر الصين

والمسك

لوموند والسهر وردى

والفتيات اللواتى يراجع فى هاتف الصبح أثوابهن

البساتين

والنخلة المستحيلة فى الفيلم

رائحة السترة للجد

فالنسيا..

.. ..



ثم يكرر هذا المطلع أربع مرات قائلا عبر ذلك "وباريس غرفته" فيمحو الحدود بين الغرفة والمدينة، كما محتها الغرفة بمحتوياتها بين الشرق والغرب، بين الداخل والخارج. بين المعطيات الحسية الواضحة والإشارات المبهمة الغائرة التي تنبثق منها. يلعب العطف بين غير المتجانس دورا أساسيا في انخفاض درجة النحوية وتشتيت انتباه القارئ وشل حركته في إنتاج دلالة كلية متماسكة نسبيا، وإحلال مناخ رؤيوى محلها؛ إذ لا يكاد المتلقى يفلح في إقامة علاقة منطقية بين السهروردي وفتيات باريس، اللهم إلا أن تكون بين للتصوف المتهتك - على طريقته - والشبق المعاصر المجنون بوسائله. بين البساتين التي تملأ الميادين والنخلة المستحيلة في الفيلم، أى بين الواقع المعطى وما يترسب في الذاكرة من دلالات رمزية هاربة. هذا التثقل النشط في حركة العطف بين اللامتجانسات كان دائما وسيلة الحداثة الشعرية العالمية والعربية في كسر نظام العالم وتكوين رؤية جديدة له. وأصبح الآن أداة للشاعر الفعالة في تجذير إشاراته الحسية في منطقة الخبرة المختصرة فى اللاوعى؛ حيث يمكن أن نترأى للقارئ، لكن بمعان مراوغة؛ لأنها غير مترابطة. من هنا نحسب أن عدم الترتيب فى أولوية المعانى هو سر المراوغة الشعرية عند سعدى، فهو عندما يقول فى أحد مقاطع هذه القصيدة ذاتها:-

أى شيء بباريس يدخل غرفته :

مرة

تحت سقف القماش

مسحت قطة فروها بالأغلى

وها هي ذى

بعد عامين

تلتذ ناعمة فى الفراش

نترأى لنا القطبة الناعمة الباريسية - بمشروعية سينمائية واضحة - امرأة غانية، دون أن يصبح بمقدورها ترجيح أحد الاحتمالات، نراها معا بنفس الأهمية فى الحقيقة والمجاز. بنفس الدرجة التى تبدأ فيها المدينة بمعطياتها البعيدة - فى التسلل إلى الغرفة على غير انتباه من الكاتب والقارئ. ولأن سعدى يفرغ ذاكرة شعره فإن قطته لا تنفز إلى القصيدة من سوناتا "بودلير" الشهيرة عن القطط، لكنها لا تستطيع أن تبرا فى حساسية المتلقى من كل ما يعثورها من سحر وتمثيل. لا نستطيع إلا بتأويل مفرط أن نخترق قداسة القطبة ورمزها الباريسى الوثير. تراوغنا إذن إشارة غير مقصودة فى ضمير النص الشعرى لتفتحه ثقافيا وجماليًا على عالم شعرى يتولد برهافة وذكاء، ربما بكثير من المكر والدهاء. يتقن سعدى التظاهر بالبراءة وهو مخضب اليدين بالضرورة بآثار من سبقوه. يتظاهر بأن كلامه - كما كان يقول النقاد القدامى - مغسول، أو ينطلق من درجة الصفر بينما نجده فى الواقع معسولا مشبعا بحلاوة الشعر. لكنها حلاوة تنز من داخله، وتتوقف كثيرا على ذائقة المتلقى ودرجة استجابته. إنه يكتب شعرا فى حالة "مجاز دائم" يراوح مكانه، لا ينهيهِ إلينا وقد استوى رمزا تاما أو استعارة مفروغا منها، أو كناية مترتبة المعانى، بل يضعه أمامنا وهو فى حالة تخلق تدعونا إلى الاشتراك فى صنع مجازيته.

## ❖ تشكيل المتوحد :

من مفارقات التشكيل الشعري عند سعدى أن قدرة القارئ على تمثّل البنية الكلية للقصيدة التى يختار لها نظام المقطع الواحد أعلى بكثير من قدرته على هيكلّة القصيدة المطولة، فكأن الشاعر يشبه هذا الخزاف المدهش الذى يقدمه لنا فى مطولته السردية الفارحة "مجاز وسبعة أبواب" فى دكان الفخار عند ابن حنصون الأندلسى فى مراكش الحمراء. يستطيع صياغة روحه لتتسكب فى الأوانى الصغيرة المزركشة، لكنه لا يقوى على تكوين الهياكل المعمارية الضخمة المتسقة؛ إذ لا تلبث أن تتحول بين أصابعه إلى قطع متناثرة تربطها العجينة المشتركة فحسب، دون ثرائب درامى شامخ. ويبدو أن مراوغة أبنيتّه الدلالية التى تعتبر الخصيصة الجوهرية لشعره هى المسئولة عن هشاشة ما يقيمه من نصب كبيرة؛ لأنها ينبغى أن تكون تعبيرية تامة الوضوح مفعمة بالأصوات المتحاورّة والحركية المتنامية، لا تضيق استراتيجيتها فى ثأيا الإشارات الخفية، ولا تتراوح بين التجنى حيناً، والكمون أحياناً أخرى. الأبنية الكبرى فى القصائد المطولة تظل متشذرة وعاجزة عن إشباع النماذج المتماسكة المتنامية إن تثبتت دائماً بلعبتها فى الإحياء الواضخ والاقتطاع العاجل والنشئت المربك، إن حرصت على هذا اللون من كثافة الشعر الذى ينجم عن التراكم ويهرب من التواصل ويحتاج لآليات تأويلية مفرطة أحياناً كى يستطيع القارئ أن يمسك بخيط عام فيه ويزعم أنه ينتظم كل حلقاته؛ إذ إن قراءة ثانية يمكن أن تبرز لنا خيطاً آخر قابلاً للانتظام بينما تتولى المقطوعة الصغيرة بحكم طاقاتها على استفاذ الإمكانات التأويلية فى حركتين أو ثلاث وضع الحدود الدلالية للنص وكشف ما يغلب على الظن أنه

عالمه، وتتولى إلى جانب ذلك إهداءها من مديح من الصمت إليه يساعد على شعيره وبنينته وإيراز هيكلية.

وبينما يبلغ طول النفس الواضح فى الشعر التعبيري درجة الملحمة فى بعض الأحيان فإنه لا يسهم فى تكوين هذا النموذج فى الشعريات التى تراوح بين التعبير والتجريد؛ إذ تظل القصيدة الطويلة فيها قابلة للتجزئة إلى قصائد متعددة دون أن تفقد شيئا من دلالتها الكلية، بالقدر نفسه الذى يمكن للقارئ أن يتلقى مجموعة من القصائد القصيرة قد تشمل ديوانا بأكمله باعتبارها نسقا منتظما من حبات صغيرة تشكل فى مجموعها بنية كلية مكتملة، لكنه يفعل ذلك بمبادرة منه وليس بوضع يفرضه النص ويتحصن فيه.

وربما كانت ظاهرة غياب المرجعية عند سعدى سببا آخر فى صعوبة هيكله مطولاته؛ لأن التناص مع عوالم الآخرين ولغاتهم ونماذجهم التعبيرية أكبر عون على الفهم والتلقى، فالشاعر الذى يشرع فى قوله دون انكاء على ما بناه الآخرون سرعان ما يبدو وكأنه يتكلم بلغة غير مفهومة، ولا قبل للملقى بمتابعة ذلك طويلا لأنه يحتاج إلى ما يؤنسه فى رحلة البحث عن المعنى النصي الشامل.

ولأن سعدى عاش بشكل مضاعف حياة المنافى والاغتراب، كتب كلامه فى الفنادق والبيوت المستأجرة، فإنه كان حريصا دائما على أن يكون "مسافرا بلا متاع" خاصة فى قصائده، رغم ما تقلب عليه من أحوال وأيديولوجيات، قام بإجراء عمليات "تعقيم كامل" للغته الشعرية حتى لا تتلوث بتقلبات الحياة السطحية ولا تشف عن أى حوار سمعه على المقهى أو أداره فى الهاتف.

ويكفي لكي نلتفت إلى مظاهر هذا التعقيم أن نقرأ كثيراً من قصائد باريس، فقد كتبت خلال الغزو العراقي للكويت، لكنها تبدو كما لو كانت تسقط كالحجارة من كوكب آخر، لا شأن لها بتلك الأحداث التي هزت الدنيا وزلزلت الوعي العربي وصدعت تاريخه. نجدها تتوقف بخبث ودهاء عند تفاصيل الوجود الحسى للمغترب وأسرار المعاشة الحميمة للطبيعة والمرأة مولية ظهرها تماماً لما. كان يشحن كل الناس بالتوتر والقلق والعذاب.

مثلاً قصيدته "تفاصيل" المؤرخة فى ١١/٢٢/١٩٩٠ - لماذا يحرص على إثبات التاريخ بدقة وليست لها به أدنى علاقة سوى الدلالة السلبية الفاحشة - يقول فيها:-

الغرفة ملأى مسامير

غادرها الساكنون

وما خلفوا لى إلا للمسامير

دقوا مساميرهم فى الخشب

أولجوها بقلب الجديد

وشقوا السمنت بهالخطا من حطب..

ثم لم يتركوا أثرا غير هذى المسامير

من أين جاعوا بها؟

ما الذى فعلوه بها؟

عند رأسى مسامير

ملء فراشي مسامير

.. ..

أمشط شعري فتسقط عنه المسامير

حتى الفتاة التي كنت أحببتها أبعدتها المسامير..

إني امرؤ مثلكم:

أستريح إلى غرفة، وفتاة، وأغنية

فلماذا تكون المسامير لي؟

ربما كانت شدة البعد تؤنن بالقرب.. ربما كان مسكنه/ وطنه هو الذي يفرض على لارعيه هذه الصورة النائية لميراث جارح مدبب وغير مفهوم، غرفته الصغيرة مألئى بالمسامير فتتوالى الصورة السريالية فتطارده المسامير في الماء والجيب والهواء والشعر والفتاة؛ تطرد عنه الراحة وتحرمه من حقوقه الإنسانية.

فلنستعرض إمكانات المثلار إليه في كلمة "مسامير" وتفسيراتها العديدة:

- نبدأ من دلالتها الحقيقية وإيحاءاتها في اللغة العربية: جسم حديدي مستطيل تدق به الأخشاب لربطها أو تعلق عليه الأشياء على الحوائط.. عندما تبدو علوية تكشف عن آثار الاستخدام السابق وتشوه الجدران لا ننسى أن إيحاءاتها في بعض اللغات الأخرى مختلفة، حيث تمثل أحيانا النقاط المهمة المحورية أو مفاتيح الموضوعات الخطيرة.

- تمتد دلالتها المجازية المحتملة بالاستعارة أو الكناية لتشمل الأفكار المؤرقة التي تنغرس في الرأس وتطارده صاحبها حتى يلتأث.

- كما يمكن أن تمتد لتشمل المواريث الثقيلة التى يخلفها الآخرون لنا، فتصيب حياتنا بالاختناق وروحنا بالإزهاق ونحرمنا من بهجة الحياة.

- قد تمثل موقف الفرد من الجماعة، فالساكنون الآخرون هم الذين يخلعون علينا حاجاتهم ويخلفون لنا مشكلاتهم فتتساءل فى نهاية الأمر ما هو ذنبنا كى نبوء بإثم من سبقونا من أجيال أو عاصرونا من جماعات؟ غريفة الشاعر إذن هى.عالمه الذى يجد نفسه فيه مطاردة بآثار الآخرين الممصرة. والفرضية التى ينطلق منها هى حقه فى إعمار هذا العالم على هواه وبمزاجه. وهى تشف عن تلك الروح المتوحدة المستوحشة التى تتجاوز مجرد الاغتراب الوجودى الباهظ لتتطلع لفردية مستحيلة وتساؤل مفتوح، إنها تسقط نهج سعدى فى كتابة الشعر على نموذج الحياة فى تصويره، يريد أن يحيا متباعدة بريئا غنيا عن أى رابط يرث فيه هموم الجماعة الواخزة.

وإذا كانت طبيعة اللغة الرامزة وكلماتها المقلبة بالإيحاءات رغم أية نزعة تطهيرية فى الشعر قد فتحت منافذ القصيدة السابقة على تاريخ كتابتها بما يسمح للتأويل أن يربطها بسياقها الخارجى على نحو ما، ولا يكشف بصفاء تام عن هذا التوحد الشرس المنفصم الذى يستبد كثيرا بشاعرنا فلن بوسعنا أن نشير إلى نصوص أخرى كثيرة كتبت فى الآونة ذاتها محيرة ظهرها تماما لما كان يعج فيها، مثل قصيدة بعنوان "الصباح" فى ١٢/١٨/١٩٩٠ يقول فيها:-

تخرج البنت التى تعمل فى المخزن

من غرفتها بالطابق الثانى

تضىء النور فى السلم

يبدو وجهها مرتبكاً، مرتجفاً فى النور..

هذه البنت تستأنى قليلاً

قبل أن يستلم الشارع دنياها

ستمضى البنت كالصبح إلى المقهى

تضم القهوة الأولى إلى كنزتها..

والبرد فى الشارع

والمقهى الذى تألفه يدفاً..

كى تحلم أن تبقى هنا:

تجلس فى الركن إلى طلوة؛

تقرأ، أو تسمع موسيقى

ومن يدري...

لعل الحب يأتى.. فجأة..

أقصوصة شعرية خفيفة النفس هادئة الإيقاع، تقرأ فى الشارع  
مثلما تقرأ فى المكتب. تطلق العنان لخيال بسيط عن مصائر الشخص  
وعوالم الكائنات البسيطة، لا مجال فيها لتأويل أو تفسير، ولو ذكرتنا  
بالسكرتيرة فى شعر "إليوت" لكان ذلك افتعالاً غير مبرر فهى لا  
تراوغ القارئ عن معناها، بل تقضى له بذاتها منذ اللقاء الأول.  
نتسلى بقراءتها مثلما تسلى الشاعر بكتابتها بفضول الفنانين وهم يعبثون  
بتمثيل حيوات الآخرين منزلقين على سطوحهم الظاهرة ومتجاهلين  
لاحتدام الحياة فى حناياهم واشتعال الذاكرة فى وعيهم. صورة مرسومة



من الخارج باقتصاد وعفوية، لكنها تشف عن أمر مذهل" ويل للشجي من الخلي" ويل للعراقيين في باريس والكويتيين في القاهرة ولندن من سعدى الذى يشغل في هذه الأثناء بمتابعة فتاة عاملة فى مخزن كبير وهى تسمع الموسيقى وتحلم بالحب. هنا تستحيل البراءة إلى ذنب الانسلاخ الشديد. لكن الواقع أننا لا ينبغي أن نضيق بهذا الشعر أو نلجّ على موقعته فى التاريخ، فليس لنا أن ننتظر كتابة فى السياسة عندما نقرأ الشعر حسبه أن يغور فى سحب إيداعه كى نلقى إليه بوجدنا ومواجنا، نتلقى عوالمه وندخل فيما يطلق عليه بعض النقاد "أوركسترا" إنتاجه لدلالاته، فالمؤلف هو مجرد مدير لهذه الفرقة ونحن بعض أفرادها. نشهده وهو يرصد أوائل صيف إيطالى فى مايو عام ١٩٩١ فننسى أن ذلك وقع بعد المعركة البرية؛ ما علينا من البر والجو وصواريخ الحلفاء الشهابية، نقف مع مدير الأوركسترا وهو يعزف:

كيف تأتى الأغنية؟

بدأت :

كان فتى يركض عند البحر

والبنات

تدلت ذهابا مسترسلا

حتى مضيق الخاصرة

ثم فاضت مرمرًا يلهو

على ظهر الفتى..

كان الفتى يحملها كيسا من التفاح

يا حامل :

هل أحسست فى صلبك ماء الأغنية؟

فنتساءل: كيف يتأتى تشعير الكون؟ زحزحة اللغة القارة عن مواقعها الساكنة الأليفة. كلمة أغنية فى هذا السياق تعنى انفتاحا موسيقيا على هارمونية الوجود بين الذكر والأنثى، من المداعبة إلى الإخصاب. خارج كل القيود وبملاء الجسد حرية والروح عشقا ودلالا. ثم تتوالى عمليات التشكيل الحركى الراقص فى لوحات فائتة من ركض الفتى، وتلدى كل البنت - لا مجرد شعرها- ذهابا مسترسلا، ثم فيضائها مرمرًا على ظهر الفتى يحملها كيسا من التفاح فتجرى فى صلبه مياه الأغنية. هنا تضيق حدود الزمان والمكان، حيث لا نشهد سوى الإنسان فى أكثر لحظاته حميمية ورشاقة وارتباطا بجوهر الوجود الحر الخلاق. هنا يتحول المشاهد إلى مشارك والبحر إلى مرفأ والمؤلف إلى قارئ عند جذر الشعر وهو ينبت فى الحياة وفى نسغ اللغة فيسجل ذبذباتها الهاربة عند أوائل الصيف، هنا يمتلك الشعر نقاءه، والكلام حلاوته.

❁ ملء الثقوب :

كيف نتعرف على درجة صفاء الشعر عند سعدى يوسف؟ عندما يشدنا إلى عالمه النقى المرهف فى لحظاته المسنونة والمشحونة بشحن بارد؟ عندما يفتح نوافذ الكلمات كي تتأرجح فى فضاء المجاز وتنتهى دائما إلى المراوغة؟ عندما يعدد منظومة مشاهد الحياة اليومية بحياد تام وقد نجح فى تشعيرها دون عناء يذكر؟ ذلك وارد وملموس فى كتابته، لكن ثمة لحظة رابعة تبدو كتابة سعدى وهى تنتسب بصفائها الطبيعى عندما يجرها إلى ما يعكر صفاءها ويشوش عليها بأصوات الآخرين أو

محاورتهم، تتأبى حنيئذ عليه وترفض الانصياع له حفاظا على  
فرداتها المخيفة؛ ذلك لأن شاعرنا لا يستطيع تمثيل مواقف الغير ولأ  
تلبس حيواتهم، هو مستغرق دائما في عالمه الشخصى البحت. لو وقف  
على المسرح - وقد حاول ذلك - ما نطق إلا بمونولوج طويل يرمق  
خلاله الحضور كي يلمح تأثيره عليهم، أما أن يتحى قليلا عن دائرة  
الضوء كي يسمح لأصوات أخرى أن تحاوره أو حتى تجاوره فهذا مالا  
يطيقه. من هنا دخلت تجاربه المسرحية النادرة دائرة الأساطير  
الملحمية، وكادت تخلو قصيدته من الغرق الدرامى المحترم حتى وهو  
يمطها بشكل مصطنع. وإذا ما حاول الفكاهة لم تسعفه قدراته كثيرا فى  
تخليق المفارقة وتوليد الطرافة منها، على اجتهاده الدعوب فى هذه  
المحاولة لنقرأ له مقطوعة صغيرة بعنوان "مهزلة" علنا نجد فيها بعض  
الهلل الجميل:-

لست نيرودا

لكى أعلن أنى قادر أن أكتب الليلة هذى

أكثر الأشعار حزنا

مثلا :

إنى وحيد

( ربما خييت ما كنتم تريدون )

إذن

فلأقل :

الليل طويل

( هكذا خيبتكم ثانية )

فلأقل :

البنت التى أحببتها قد سافرت أمس

( وهذى خيبة ثالثة )

هل قلت إني رجل أخطو إلى الستين لكنى بلبايت؟

وهل قلت: بلادى لم تعد لى؟

أم ترأى قلت: إن الموت فى الغربية دارى؟

حسنا

لا تضحكوا منى

أما قلت بأنى لست نيرودا

لكى أعلن أنى قادر أن أكتب الليلة هذى

أكثر الأشعار حزنا؟

أن تتحول المأساة إلى مهزلة هذا أبسط الأشياء؛ لأن مفارقات النفس والحياة لا تتفد، وهى كفيفة تجعل أكثر المواقف جدية وقدااسة مفرطة فى هزلها وعبتها. لكن شاعرنا المتوحد المتجهم لا يتقن هذه الصنعة، لا يعرف طرائقها ولا مسارها. كان بوسعها مثلا أن يستحضر نيرودا ويقلده، لا أن يبدأ بنفى تماثله معه. ثم من الذى قال إن أكثر الأشعار شعرية - فضلا عن أم تكون حزنا أو فرحا - هى التى تعبر باقتصار وجيز وتقدير مدمر عن حالة صاحبها أو موقفه. إن هذا هو نقيض الشعر الذى يعرفه ويكتبه سعدى. هو يحاول تمثيل دور الشاعر

بنزع قناع الشعر بالذات. لكنه يلتف من ناحية أخرى، يخاطب الجمهور مباشرة خارقا قانون المسرح في الجدار الرابع. يعترف بصديق أنه خيب ظن المشاهدين، لقد أراد وقصد عمدا إلى هذه الخيبة، لم تتولد أية مفارقة بين وعى المرسل وحساسية المتلقى بسوء فهم.

يعيد ثانية محاولة قول شعر يعرف أنه نقيض الشعر: الليل طويل لا تسفر اللعبة عن أى ظرف؛ يعيد رصد خيبة المشاهد دون ضرورة. يمضى فى إيراد التقديرات النثرية على نفس الوتيرة. إنه لم يتلبس بالدور كما ينبغي، هو نفسه ليس مقتنعا بما يفعل فكيف له أن يقنعنا؟ يجرفه التيار ليعترف بما يوجعه فى موقفه الوجودى الحيوى، حتى لو كنا قد ابتسمنا من قبل فسوف تحترق البسمة على شفاهنا. اللعبة بسيطة لكنها ليست فكهة، ونيرودا ليس حاضرا فيها. سعدى يعيث بتجهم ونثرية لا يمكن معهما أن ننفجر فى ضحك أو نعيش جو المهزلة. إنه لم يتدرب جيدا على معابثة الناس ومشاكستهم والدخول فى قفشات ساخرة معهم. لقد عكر ماء شعره الصافى دون أن ينفث فيه تيارا مضادا دافقا يصنع دواماته. أراد أن يتخلى عن نقائه فتجلت محدوديته وجهامته. اتضح أنه كى تقيم عالما دراميا أو كوميديا متعدد الأصوات والنبيرات فإنك تحتاج لأنوات أخرى سوى أن تتظاهر بقول ما ليس بشعر، فهذا لا يولد أية مهزلة.

وبمناسبة حديث سعدى عن "نيرودا" وعدم قدرته على استحضار صوته فقد كنت دائما أحصد الشعر المكتوب بالإسبانية فى ازدهاره المعاصر خلال ما يطلق عليه النقاد "العصر الذهبى الثانى" وأتذكر شيئا من منجزه الجمالى الفائق، حتى لدى أشد شعرائه أدلجة وولعا باللفظ السياسى. كنت ولا أزال شديد الإعجاب مثلا بقصائد نيرودا عن

العناصر الأولى" عن الماء والشمس والهواء والنبات، وأرى فيها رؤية متجددة للكون، وأتساءل عن شعرنا العربي الحدائى: لماذا هو منقلب الذاكرة وصعب النطق وغائم النظرة دائماً؟ لماذا هو متغضن ومبحوح ومجروح فى معظم الأحيان؟ ألا يتاح له من يستطيع أن يعيد شبابه ويخلق له لغة صافية بسيطة وهاربة من تاريخه العجوز؟ لكننا عندما نمعن فى قراءة تجاربنا الكبرى سرعان ما تتجلى لنا هذه الحقيقة: لدينا بالفعل نماذج باهرة من هؤلاء الشعراء لكننا لم نتمثل عوالمهم بعد، ما زلنا نراهم جزراً معزولة، لا تصنع تياراً غامراً، بعضهم ألقى بعصاه والبعض الآخر ينتظر مستقبله بين القراء المجهولين.

بوسعنا دون مبالغة أن نعتبر سعدى من هؤلاء الذين يردون للشعرية العربية شبابها وهو يكتب نثاره المتألق فى دواوينه الأخيرة، لقد برع فى قصيدة المقطع الواحد بحيث لا تبدو مبتسرة ولا مكتنزة. هناك نعثر عليها فى حجمها الطبيعى الجميل تستنطق الأشياء والعناصر وترقب العالم بعيون بريئة وذكية، تلقى تحيتها للقارئ هكذا:-

الشمس

وهى تقول صباح الخير

للسروة فى منعطف الشارع

تنشر قبالتها

توسع سروتها قبلاً

هابطة

من خصلات السروة

## حتى السرة

### حيث الخصر...

إنه أرهف من أن يجعل الشمس تنكح الشجر، لكنه أخصب من أن يتجاهل هذا الأمر الحيوي. فتقوم النقاط بإكمال ما يشير إليه. لكن المهم ليس هو هذا الفعل الأيروسي، المهم هو الحضور الشعري الصافي لكل من الشمس والسروة في لحظة التحية؛ حيث يكتمل بهما الوجود الإنساني وتلتف حولهما رؤية الشعر للمتجددة كما تفعل في كل اللغات الحية.

وإذا كانت نظريات القراءة قد اهتمت مؤخرا إلى ما يعثور الكناية من تقوب معتمة وفراغات دلالية تنتظر دائما من القارئ إكمالها حتى يلتئم جسد المعنى فإن المبدعين بحدسهم الخلاق قد صنعوا ذلك من قبل على صفحات الشعر. وكان ذلك بالغ الفعالية وظيفيا لسبب بسيط وهو أن تشعير الكلمات يتوقف في أحيان كثيرة على كيفية إحاطتها بسوار لامع من الصمت.

ربما كان سعدى يوسف من أكثر شعرائنا توظيفا لهذه التقنية البصرية؛ إذ إنه كثيرا ما يحاور قارئه بطريقة محددة هي أن يكتب عددا معينا من سطور الشعر ويترك له عددا آخر محسوبا بدقة بالغة، منقوفا بانتظام وكأن حجم "القلب الدلالي" لابد له أن يتأطر في هذا الفراغ المحسوب. وفي آخر مجموعة له تحمل عنوان "الوحيد يستيقظ" يمضي في قصيدة "اليقظة" على النحو الآتي:-

لم تكن مطلقاً ساعة انتصف الليل في غرفتك

كنت تدخل تحت الملاءة

تلتئم تحت الملاءة

ما أبرد الليل فى غرفة السطح

ما أبعد الخصلات التى سافرت أمس

ما أبعد النافذة

.. .. ..

.. .. ..

.. .. ..

أنت تلتئم تحت الملاءة

تغض عينيك

تسمع همسا

ووشوشة ربما كانت الموج

تشعر أن حريرا يمسد صدرك

أن الندى يتفرق فى العشب

فى غيضة الخيزران

.. .. ..

.. .. ..

.. .. ..

وتمضى بقية القصيدة على هذا النمط المتراوح بين الكلام

والصمت، بين السطور والنقاط، وهنا نلاحظ عدة أشياء:-



أولاً: ترتبط الفراغات بحركة النص في تشتته وتماسكه. فهي تشير إلى فترات السكوت مترجمة إلى نقاط. وكان خاصية الشفاهية في الإنشاد وهي تفسح المكان لخاصية الكتابية تورثها شيئاً من طبيعتها بعد أن تترجم إلى الشفرة الخطية الجديدة فتجبرنا على أن نصمت ونأمل ونقرأ المحو بين سطور الكتابة.

ثانياً: عندما يعود النص للإمساك بالخيط بعد الفراغ يستأنف مساراً نحوياً منقطعاً؛ فمطلعه يتوجه إلى المخاطب "لم تكن مطفاً" وهو على سبيل التجريد، لأنه حديث مراوغ للذات ومبتلس بحالة المواجهة معها ومع من هو في حكمها من المخاطبين. وبداية استئنافه تتطلق من النقطة نفسها: "أنت تلتهم" لتصل ما انقطع.

ثالثاً: تمثل الفقرة الأولى مدى مكانياً متطاولاً يأتي بعد ثلاث صيغ تعجبية اثنتان منهما تشيران للبعد بشكل مبالغ فيه "ما أبعد" وهو ما يجعل النقاط امتداداً للمسافات في رحلة مستغرقة، ويجعل العودة التثاماً داخلياً يتطابق مع الانكماش تحت الملاءة، فكان الصمت يلعب دوراً أيقونياً في مشكلة الدلالة من الناحية البصرية.

رابعاً: ربما كان للنقاط أن تقوم بدور الفواصل المقطعية التي تضع حدود البنى الجزئية للنص في توزيعاته السطرية. لكنها عندما تشحن بتموجات متعددة استعداداً لكلام مستأنف لا بد أن تمثل في متخيل المتلقى ما يزيد على النقطة الواحدة؛ أي أن تشير إلى فائض المعنى وتسمح للقلب أن يشف عما وراءه، مثلما نجد في النقاط الثانية التي يتم بعدها استئناف الكلام عن الروائح والخمور المسكوبة في روح اليقظة. وهذا يحملنا على تعداد حالات الدلالة وتنوعها طبقاً لعلاقاتها مع الكلام

المذكور، فالمسكوت عنه ليس شيئاً واحداً ولا ضمناً فارغاً، إنه كلام من نوع آخر، يترك للقارئ أن يتم تشكيله ويتصور تموجاته، دون أن يغير ذلك من طبيعة التجويف الذى احتكم فى قلب القصيدة وأصبح علامة على هيكلا الشعرى.

### ✻ الحرية وشعرية السؤال :

صناعة الأسئلة من أهم ألوات الشعر الصافى، فبعده عن التقرير النثرى لا يكمن فقط فى قدرته على تضيف الصور وتحفيز التخيل وتنشيط الطاقة الخلاقة لمتعاطيه، وإنما يتمثل هذا البعد أيضا فى طرح الاستفسارات - الحقيقية والمجازية - عن الذات والآخر، عن الطبيعة والإنسان، عن منظومة الكون الشاملة. فخلف كل ثنية من الوجود يترأى ألف سؤال عن ماضيها وحاضرها، علاقاتها وغيباتها. فى ضباب هذه الأسئلة تنبت عروق الشعر الأصيل وتبرز سيقانه اللامعة، فالشعر لا يستوطن اليقين المصمت ولا الإجابات المسبقة، بل يعيش دائما فى هذه المنطقة المتراوحة بين الصمت والنطق، بين السؤال والإجابة، بين فتنة النحر ومنابت الصدر. وقد تعود سعدى على أشكال بديعة للسؤال، منها هذه للصيغة المحببة "هل قلت..". التى تراوغ فى الطرح وهى تقضى بالقول، كما قد يطرح السؤال بإغماض العين وتكرار النتيجة. نراه مثلاً يبنى قصيدته "جواب" على عدد متنفق من الأسئلة الملحاحة:-

ماذا يمكن أن تمنح هذا الكون؟

ثم يستعرض الاحتمالات المتعددة التى لا تقوى بها الكلمات على  
أن تضيف لعناصر الوجود الأولى شيئا، لكنه ينتهى - بعد فاصلة النقاط  
المجوفة بطبيعة الحال - إلى احتمال فى جواب يضعه هكذا:-

أحيانا نغمض عينيك

وفى أقصر من لحظة

تشعر أن الأرض سماء..

هذا ما يمكن للشاعر/ القارئ أن يمنحه للكون، يغير أوضاعه،  
يقبب - ولو فى داخله كيانه. أما فى الخارج فغالبا ما يظل على ما هو  
عليه بالنسبة للآخرين. لكن هذا الجواب ليس قليلا، فهو يتضمن تاريخ  
الوجود الباطن العميق للوعى الشعري للإنسان، يحرر طاقته  
لتصنيع كونه وليقيم موازين عالمة عندما يختل العالم حوله.

وإذا كنا قد رأينا سعدي قادرا على أن ينفذ عن كتفيه تراب  
السياسة ويتطهر منها عندما يكتب الشعر، ويغوص إلى جذور الموقف  
الإنسانى ليطرح عليه الأسئلة الحارقة، فإنه يترفع كثيرا عن إبداء  
الرأى، لكنه لا يملك الكف عن طرح الرؤية، ويتناول المناطق  
المطروقة فى أدبيات الوطنية فيقول عنها شيئا يمكن أن يضاف إلى ما  
حفظناه عنها فى الصغر، بمذاق الشعر الحدائى الصافى الجديد، يرسم  
لحركته خارطة مدوخة تنتهى إلى قرار لا يملك أن يراهن عليه بالشك،  
لعلها إحدى حالات اليقين النادرة التى لا يمكن أن نلومه عليها، يقول لنا  
ولذاته:-

من بلد ستدور إلى آخر

ومن امرأة ستنفر إلى امرأة

من صحراء إلى أخرى  
لكن الخيط المشدود مع الطائرة الورقية  
سيظل الخيط المشدود  
إلى النخلة  
حيث ارتفعت طيارتك الأولى

فالولاء عنده يتقلب للبلد والمرأة وصحراء الوجود، لكنه ثابت إلى جذع النخلة التي انطلقت منها الطيارة/ القصيدة الأولى، لا يمكن أن نعتبر هذا كلاما في السياسة، لكنه في صلب سياسة الكلام الشعري، وإذا لم يكن بوسعنا الآن أن نخترنه في ذاكرتنا ونسترجعه بكل صيفه وإيقاعاته كما كنا نفعل مع أبيات نظيرة له فإننا لا يمكن أن نكف عن تمثله بما هو متخيل صوري ووجداني، طفولي وشعري، يرف على الروح ويحلو لها، لا يتشوق به اللسان، بل يترأى في كل حلم كحقيقة جوهرية عارية مثل حقائق الكون الكبرى ترى أية شعرية مخالفة لما تعودناه سوف تحتفظ بهذا الكلام في ضميرها المكنون؟

على أن آخر قصيدة في هذه المختارات يكتبها سعدى بطريقة صريحة بادهة، تتخلى في الظاهر عن استراتيجيات المراوغة والتجويد، وتحاول أن تمسك في قبضتها الحانية بعصفور الدلالة الشعرية وهي تحدد فضاءه وتمنحه اسمه الذي يعرفه كل البشر " الحرية" إنه يخاطب فيها الكاف والكافة، الأنا والآخر، ملء الأرض والسماء:-

وحبك، أنت حر  
تختار سماء فتسميها  
وسماء تسكن فيها

وسماء ترفضها

لكن عليك لكى تعرف أنك حر

وتظل الحر..

أن تثبت من موطن أرض

كى ترتفع الأرض

كى تمنح أبناء الأرض

أجنحة...

فهو يقول ما يريد هنا دون مناورات أو مراوغات طويلة، حسبنا أن ننملى طريقة تشكيله لهذه الدلالة الفادحة. مثلاً تقديم الحال الجامدة والمؤولة إلى "وحيدا تصبح حرا" يلتقى مع تيار الارتكاز على الفرد، فالحرية سماء لا يطبقها جميع الأشخاص، يصنعها كبار الأفراد المبدعون برفقة جماعاتهم، وهى لا تنتصب فى فراغ، لا تقوم على الوهم، لا بد لها أن تتأسس على موطن قديم، موطن إنسان تتكى عليه. فإذا ما انغرست فى الأرض ارتفعت بها لتطاول السماء، منحت أبناء هذه الأرض أجنحة تحررهم من الضرورة، لتطلقهم فى فضاء الحرية.

هنا لم يبق لدى الشاعر الذى تحرر من أوهام الأيديولوجيات سوى هذا اليقين الخالص المعادل لشعره الصافى، إنه الحرية التى تسمو بالإنسان دون أية حاجة للميثولوجيات القديمة، إنه يواجه هذا اليقين من نقطة الصفر ويعانقه فى صفاء مدهش لكن هل كف سعدى بذلك عن مراوغته؟ لا فهذا ليس آخر الشعر عنده، إنه مجرد تأسيس للرعى المحدث فى قلب تلك الشعرية الخالصة.

## بلند الحيدري وشعرية الصوت

وصف مارون عبود شعرية بلند الحيدري عندا انبثاقها في منتصف الأربعينيات في ديوانه الأول "خفقة الطين" بأنها من وحى الصمت وإلهامه، وكان محمد مندور في مصر يبشر حينئذ بشعرية الهمس، وكأنما أخذ الفكر الشعري العربي في مختلف الأنحاء الفاعلة في تشكيله في استشراف مرحلة جديدة من القول المبدع تعزف عن الخطابة الجهيرة والرومانسية الصارخة، وتحو إلى تجريب الاقتصاد وتفضيل الحميمية التي تسمح بابتكار الرؤى المندھشة وتخليق الألوان الناعمة. انشقت تربة العراق الخصيب عن أربعة سيقان غضة، لم تلبث ان أصبحت فارحة لنازك والسياب وبلند والبياتي، وأخذت تملأ الفضاء العربي في النصف الثاني من هذا القرن بوجهها وتعدد طيوبها، تميز من بينهما الحيدري بعزوفه المبكر عن زحمة التنافس اللاهث، وجنوحه الواضح إلى هوامش الصمت وما يشبهه من قول خافت لطيف، ثم بقدرته المبكرة على تحديد إطار محكم لقصيدة قصيرة وبليغة، تدور سطورها حول العشرين في المتوسط، تمتلك دائما مخاطبها بضمير الشخص الثاني الأثوئى، نتاجيه وتحشر القراء تحت عباءته لتشهدهم على تقلبه وفتنته. تترفع بكبرياء لاقت عن التهافت الرومانسي الذائع دون أن تفقد نضارة العواطف. وتختار معجما جديدا من كلمات بسيطة وأليفة، لكنها تعرف أوضاع اللغة الشعرية وتتقن صناعة أشكالها وأنماط

صورها الجديدة تستشعر وقع الزمن وتجنح إلى اختصار العمر في  
برهة مركزة وجيزة.

كانت هذه القصيدة تتجه دائما إلى الداخل الإنسانى مقاومة  
بشجاعة صخب الخارج الاجتماعى الثورى، تعيش بالقراءة الصامتة  
بعيدا عن الإنشاء، وتؤسس بتواضع لنوع مختلف من الشعرية العربية  
المتواصلة بقوة مع فنون التشكيل والموسيقى فى جمالياتها المكنونة.  
ومع أنها لم يقدر لها عند بزوغها أن تحتل نروة المشهد العام بضجيج  
وتقباته إلا أنها ظلت دائما فى طيّ ديوانها الأثير محافظة على جانبيتها  
النضيرة وكفاءتها التواصلية الجميلة. لا تتعرض للمسح ولا للنسخ، ولا  
تقبل الحذف أو التعديل، تتخذ مساراً عكسياً لقرائنها الصاخبة، فلا تعتمد  
للاشتباك الحاد مع الواقع الخارجى سوى فى خريفها الأخير، لكننا  
عندما نتأمل مسارها بعد خمسين عاما الآن ندرك صواب استراتيجيتها،  
وصدق نبرتها فى الخطاب الشعرى عندما تخففت كثيرا من  
الأيديولوجيات العاتية، وحملت مسئوليتها المتفردة فى التعبير عن  
الجوهر الإنسانى فى عالم اليوم.

ولكى نتمتع فى بعض الملامح الفارقة لهذه الشعرية نقرب أولا  
من نصوصها الأولى، حينما كانت لا تزال تتلعم بحروفها وهى تبحث  
عن بلاغتها الخاصة بعيدا عن الشعر السائد فى الموجات الجديدة.  
يقول بلند فى ديوانه الثانى "أغاني المدينة الميئة" الذى صدر فى  
مطلع الخمسينيات؛ فى قصيدة بعنوان "أود لو كنت":

سنلتقى

حين يموت القلب والضوء

وحيث

لا يدركنا شيء

وحيث لا يجمعنا نوع

بل عابر أراد أن نلتقى

فالتقى

حتى إذا ما انتبه الملتقى

وانسل عن غرقى مذاه الدجى

سخرت من نفسى لتلك الرؤى

تلك التى تريد أن نلتقى

فالتقى

وأنت

أفق فوق ما أنت

بعيدة الأغوار كالموت

عميقة

صفراء كالصمت

أود لو كنت كما نلتقى

فالتقى

بكلمات عارية مقتصدة يخترق الشاعر كثافة الوجود المادى للحياة اليومية لينفذ إلى ركن هادئ فى الماوراء، فى ميتافيزيقا اللغة والحياة بوعى حاد ساخر من رؤاه ذاتها، لكنه قادر على أن يطول مبتغاه وهو يضعه فى الأفق الفوقى. بوسعنا أن نرفضه وهو يبطل مفهوم المكان لينفذ



إلى ما وراء المكان، حيث يموت الظل والضوء، وحيث يختفى كل أثر للنوء. ثم يأتي الجهاز البلاغي المباشر في أوضح تجلياته التصويرية، في التشبيه على وجه التحديد، ليقوم بوظيفته في تحويل المخاطبة إلى كائن ميتافيزيقي خالص، ممعن في الغياب، فهي كالموت بعيدة الأغوار، وكالصمت شديدة الشحوب والاصفرار، كل هذا يضمن "اللامكان" المهيأ للقاء، الملائم للرؤيا والمجاوز للمألوف.

بوسعنا أن ندرك الأبعاد المحتملة لهذا الضمير المخاطب عندما يتغلبت من الانحصار في الأنثى المحبوبة كي يشمل الذات وأسرارها، الكلمة الشعرية وأغوارها، الروح وعوالمها الخفية. في هذه الحادثة المبكرة تفسح القصيدة مجالا رحبا لخيال التلقي وتأويل القارئ. تستند إلى إيهام خصب متعمد، وتتغلبت من المعنى المحاصر المنضد. لاشك أن هذه المقطوعات لم تكن حينئذ من أنجح نماذج الشعر المتداولة على مقاهي بغداد الصاخبة، فليس فيها ما يشبع روح الحركة الخارجية، لكنها كانت تصنع بشكل وثيد ومتعثر قليلا مسارا مخالفا لشعرية متميزة برهافتها وحيويتها الفردية الصامتة.

هل كانت تعبر عن هذا الشعور الجماعي بالخيبة، كما حاول أن يصفها المستشرق "دزموند ستوروت" وهو يلحقها بنبرات العصر الحديث في مواجهة قصائد الحماسة التي يلهج بها شعراء الحماسة؟ ويتعين علينا حينئذ أن نعتبرها خيبة الشباب المبتسرة في عالم لا يستطيعون التحكم في قوانينه، أم أنها كانت فعلا شعريا إيجابيا يقوم بتوسيع مدارك القصيدة العربية وتمديد مستوياتها التعبيرية عن لحظة طموح إنساني خلاق لإعادة صياغة الكون والحياة؟

أحسب أن آنية القصيدة السياسية المباشرة وحاجتها للاعتذار لقراء الأجيال التالية بأنها على الأقل تقوم بوظيفة التذكار تجعل من هذا النوع الصامت شهادة بليغة على تعدد لغات الشعر ورموزه بما يكفى لاستيعاب جميع النبرات والأشكال وإمماجها فى الذائقة العامة المعاصرة دون نفى أو استبعاد؛ إذ إن ما كان يبدو هامشيا فى حينه لا يلبث أن يتعدل فى موقعه ليمثل بؤرة الصورة فى لحظات تالية.

### ❖ لين العبارة :

إذا كان الشعر العربى فى العراق، فى هذه الآونة المتدفقة، يمتاز بالصرامة وكثير من خشونة التعبير، فإن قصائد بلند الحيدرى كانت شديدة الرقة التى تبلغ حد الليونة اللدنة والضعف الظاهر. كانت تلك صيفا بسيطة وتعجنها عدة مرات بتكرار يكاد يكون قريبا من تخوم التمتعة غير الغنائية. لاشك أنها كانت تشف عن مزاج مختلف عما يمشيغه الأشاوس المغاورير. لن نبحث له عن تأصيل عرقى أو تعليل فلسفى، فهذا خارج عن نهجنا فى تحليل الأساليب الشعرية فحسب، وإنما سنلتمس مظاهره فى أوضاع اللغة وصوغ العبارات والطريقة المقتصدة الشحيحة فى استخدام المجاز لتلبيث صورة غائمة متوارية. سنرقبه فى أقصى حالات صراحته فى مواجهة الحياة العامة، خلال حديثه عن الآخرين. هذه الصراحة الناعمة التى لا تحتاج لتحديد تاريخى ولا شروح اجتماعية، بل يكفى لفهم سياقها فى خطوطه العريضة ما نعرفه عن جميع بلاد العالم الثالث وتحولات صراع أبنائها فى سبيل الحرية من المغتصب الأجنبى أولا، ثم من جماعات احتكار السلطة الداخلية وما تمزقه من النسيج الاجتماعى، أو تحبظه من أحلام الشباب وهى تسحق رواهم الطازجة الوردية.

في قصيدة بعنوان "إنها تنتظرني" من ديوانه الثالث للصادر في  
منتصف الستينيات "خطوات في الغربة" يقول بلند:-

واهتزَّ ظلّ من بعيد

لا.. ليس ظلي

ويلوح ظل من جديد

لا..

ليس ظلي

فأنا/ هنا

في السجن يا أمي أجز برأعتي

في ألف غلّ

ويدق نصف الليل.. نصف الليل

مثل اللويل

ينبس في قلوب الأمهات

أمي كباقي الأمهات

عينان.. تنتظران من آت لآت

ويلوح ظل من جديد

لا..

ليس ظلي

فأنا/ هنا في السجن يا أمي

هنا.. رقم/ يشدّ يدي بقلّي

نتيجة لوضوح النموذج السردى فى هذه المقطوعة، حيث يتلبس بصوت القصيدة بضمير الشاعر منذ العنوان "إنها تنتظرنى" ثم لا يلبث أن ينتقل المنظور إلى عين الأم التى ترقب الظلال، فإن تلك الكناية الرهيفة عن الشخص بالظل، ستصبح فيما بعد مناط الدلالة الأساسية فى معنى القصيدة كلها.

وعندما ينتقل المنظور الزئبقى إلى صوت القصيدة مرة أخرى فى حديثه عن الأم التى لا تعدو أن تكون مثل بقية الأمهات فإنه يقوم باخترالها إلى مجرد عينيّن تنتظران وتنتظران. وحينئذ نجد أن التتابع السردى فى متواليات الصورة يجعل التنسيق الإيقاعى للجمل، وغلبة التنفيذ بالقافية الداخلية يحيل اللحظة المرصودة فى القصيدة إلى لحظة مشحونة بتوتر شعرى واضح، مرتبط بدراما الحسّ وتوفّر الشعور. كما ينظم معطيات الشكل التعبيرى فى تكرارات متممة، تستغرق مساحة عريضة من حجم القول. وهنا نرى كيف يتراوح مدار الكلام على التآرجح بين لحظتى اليأس والرجاء فى بروز الظل/ الشخص. وفى كل مرة يتضح أنه ظل فارغ لا يقدم الابن المرتقب. يتكرر هذا أربع مرات فى قصيدة موجزة نسبياً وبنفس الكلمات تقريباً، وهو ما يجعله تكراراً غير بليغ، حتى وهو يشهد بالقدرة التشكيلية الصارمة، الشحيحة فى الألوان والأصباغ، مهما كانت قديرة على استثمار الكتلة وإطلاق الفراغ. اللغة هنا تعاني من فقر واضح، يستثمر بطريقة شعرية. ولنقترب حينئذ من بقية المقطوعة المتقنة فى تمثيل العالم الخارجى للظل الغائب:-

وتمر أقدام السكرى

ويمر عطر من حديث عن عذارى

وتمر فهذه تخرج مومسات

وتظل أمى

فلما بهمهم فى السكون وحفنة

من ذكريات

وروى تهوّم حول اسمى

ويلوح ظل من جديد

..لا

ليس ظلى

فأنا.. هنا

فى السجن يا أمى

هنا.. وحدى أعيش بدون ظل

طالما أشاد نقاد بلند ببراعته فى توزيع الكلمات على السطور والتلاعب بالتفاعيل وجرأته على كسرها فى بعض المواقع. وعندما كنت أنقل هذه السطور حاولت إيماج بعضها للاختصار فى البياض، لكننى قلت من ذلك احتفاظا للشعر بآلياته فى توليد معناه، فالغراغ الذى يعقب كل كلمة ليس ممسوحا ولا خاليا، بل هو مشحون بدوره يقطع المعنى ويشحذه بدرجة عالية من الكثافة، الأمر الذى يتطلب احترام توزيع الشاعر والإشارة إلى أى إخلال به.

وإذا كانت بعض الدراسات الأسلوبية الإحصائية تشيد بلغة الأديب والشعر إذا كانت مفعمة بكمية كبيرة من المفردات المتنوعة فى جنورها اللغوية، فإن التحليل التطبيقي لنماذج الشعر الرفيع يشهد بأن هذا اللون

من الثراء خارجى بحث، وأكثر منه دلالة على قدرة الشعراء إمكانيات التصرف البارع بعدد محدود من المفردات وتوليد أقصى الطاقات الشعرية إيقاعيا ودلاليا منها. ونموذج بلند فى هذه القصيدة بليغ فى البرهنة على ذلك، فهو يدير قوله كله على تراوح الظل وانحصاره. بل إن بقاء الأم مترقبة مثلهفة ينغرس فى الجذر ذاته "تظل"، وتصبح الكناية المحورية للسجين أنه يعيش "بدون ظل" أى بدون نور ولا حياة، مقطوعا عن شجرة الأم ومجالها الحيوى.

### ❖ تجارب الأشكال :

حاول بلند فى المستنفيات أن يخرج من جلده ويغير أسلوبه فى الكتابة الشعرية. حيث فتنته دعاوى الجدلية المادية والفقه بالتحليل النفسى والولع بترييد شعارات الدرامية والملحمية الرائجة. لم يرض بمحاولة إنجازها فى إطار النماذج التى أتقنها فى القصيدة، أثر أن يغامر بكتابة تحتضن تعدد الأصوات وطول النفس كتب حينئذ ديوانه الخامس الغريب "حوار حول الأبعاد الثلاثة" بقصائده المطولة المتفلسفة. استثمر قراءته خاصة فى هيجل وفرويد وريلكه ليتحدث عن قتل الأب وثورة الإنسان وأبعاد المطلق. لكن المشكلة حينئذ أنه سفتح الشعر من أجل الفكر. لم يقو على تخليق مسرح حى مفعم بالتآلف الحقيقى بين حركة الداخل والخارج، مسرح تتجسد فيه المواقف بالتعارض والتنوع والتعبير الشفاف عن تجليات الوجود.

ومع أن بلند يمتلك كما أشرنا من قبل طاقة تشكيلية بارزة وتوقا دراميا محمودا إلا أن هذه التجارب الشكلية لم تنجح لديه، فلم يعد لتكرارها فيما بعد، وأظن أنه قد أدرك بذكائه الإبداعى إخفاقها مما

بنكرنا بتجربة قريبة لسعدى يوسف فى المسرح الأسطورى انتهت إلى النتيجة ذاتها.

وأحسب أن الكتابة المسرحية تحتاج لأكثر من الطاقة الغنائية والقدرة التشكيلية والثقافة النظرية، تحتاج لإمكانات فائقة فى تشعير مفارقت الحياة فى التنقل للكامل العلل بين الأطراف المختلفة وتمثل عوالمها للتامة، فى إتقان فنون الفرجة وتخلل الذات مثارا للسخرية قبل الآخر.

وربما كان هناك فن آخر استطاع بلند أن يقترب من سبل توظيفه الشعرى بحذق ومهارة، وهو فن السينما. فعل ذلك فى قصائد قصيرة من تلك التى يتقنها جيدا. لنقرأ له هذا للنموذج الناجح فى "حلم فى أربع لقطات" وهو يتوزع على أنساق المكان والزمان بحركية متسقة، للقطعة الأولى:-

تفتش الشاشة عينان

انفجرت شفتان

ابتمت

لمعت عدة أسنان

ويغور اللون الأخضر فى كل الألوان

ولنلاحظ أولا أن هذا المقطع مشهد كامل وليس مجرد لقطة، فهو يتكون من عدة جمل بصرية متعاقبة، تستخدم تقنية القرب والبعد. فعين الكاميرا تسلط أولا على الشاشة بأكملها وقد افتتشتها عينان، قبل أن تتزلق بتلقائية إلى الشفتين المنفرجتين وتسمح للأسنان بأن تلمع. ما نتوقعه حينئذ هو سطوة اللون الأبيض، لكن حدقة الشاعر تتبعث من جهاز تصويرى أكثر حساسية لرمزية الألوان. لا ننسى أننا بصدد حلم يعرف كيف يبدل فى معطيات الواقع. وإذا فإن هناك شكا حتى الآن فى

تحول الأحلام من مرحلة "الأبيض والأسود" واللأوعى الإنسانى إلى التلوين المحدث، فإن حلم الشاعر لا تنطبق عليه هذه المواصفات. فلو أنه الأخضر لا يسيطر على جميع الألوان، بل يغور فيها، يتسرب إلى أعماقها، ينقطر من خلالها، أما دلالاته فهي تبدأ التشكل ولا تكتمل إلا بانتهاء المقطع الأخير من تلك اللقطات الحركية الذكية.

اللقطة الثانية من قصيدة بلند الحيدرى "حلم فى أربع لقطات" يوظف فيها خاصية بارزة للأحلام تتمثل فى الانتقاء من مفردات الواقع ونقل صفاتها لتتخذ صبغة رمزية. وهنا نلاحظ كيف يمزج الشاعر بين معطيات الحلم وتقنيات التعبير التصويرى السينمائى، فهو يعمد إلى تحويل خواص الأجسام عن طبيعتها وينظم منها مشهدا مرئيا حيث يقول:-

رجلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحى بالموت

تلتمع السكين

تتجمع فى الضل رؤى لسنين

وسنين

وبلا صوت

تنطبق الشفتان

ما من أثر للقبلة فى الفم

لا شيء سوى قطرة دم

ويغور اللون الأحمر فى كل الألوان



إن السينما التى يصنعها بلد شعريا تجريبية طليعية، ليست روائية ولا ترفيحية. كما أنها ليست غنائية بالرغم من الطاقة الموسيقية المنبعثة عنها فى إحكام القوافى وانسياب الأوزان المتصاعدة؛ لأن المناخ الذى تصنعه كابوسٌ ثقيل، ليست فيه خفة الرقص ولا نشوة الإيقاع.

ونلاحظ على هذا المشهد الثانى الذى يشكل شطرا كبيرا من الفيلم الشعري عدة أشياء. فهو أولا يتكون من جملتين تستغرق كل منهما خمسة سطور، تمضى على نسق واحد فى تمثيل الأشياء على غير طبيعتها، فحركة الأقدام بلا صوت، والطعنة التى يتقاطر منها الدم صامتة هى الأخرى، الشفتان المنفرجتان قد انطبقتا، لكن على العدم، بعد أن كانت تنفتان شهوة الانفراج المسكوت عنها. هنا تلعب اللغة بالنفى دورا لا تستطيع السينما أن تعبر عنه بصريا؛ لأن الكاميرا لا يمكنها أن تقول بسهولة "ما من أثر للقبلة فى الفم"، فهى قد تجسد هذه القبلة بإحضارها، أو تغيبها بعدم تقديمها، لكن من العسير أن تتفى حدوثها أو ترصد عدم وجود أثر لها مبرزة توقع للمشاهد إلا أن تستخدم مجازا بصريا مركبا يعتمد على التورية ومقارنة الحضور بالغياب فى لقطات متعاقبة. كما نلاحظ أيضا توظيف عمليات التوازى الفعالة فى توليد الشعرية لغويا وبصريا، ففى مقابل اندياح اللون الأخضر فى المشهد الأول يتدفق الأحمر فى الموقع ذاته فى هذا المشهد الثانى، بما يجعل من تعاقب اللونين الرمزين مركبا دلاليا متحركا فى الزمن لكن الحلم/ الكابوس/ القصيدة تخضع فى اللقطة الثالثة لخطوة بعيدة، من أجل التفسير والتحليل وفك الشفرة...

اسم المخرج.. أنت.. أنا.. هم

اسم المنتج.. أنت.. أنا.. هم

اسم المتفرج.. أنت.. أنا.. هم

والشاشة فسحة حلم

والقاتل والمقتول أنا

لا شيء سوى أنا

معنى

يتمل في قطرة دم

لقد انتقلنا من التصوير السينمائي إلى الشرح النقدي والتحليل  
الشعري الذي يبغي مشاركة المشاهد على طريقة المسرح البريشني  
الشهير، فالناس جميعا شركاء في التصوير والتمثيل والإخراج، بتكرار  
غير بليغ كما هي عادة بلند، ويتحدد أشد ضيقا من فسحة الحلم التي  
يلعب فيها؛ إذ لا يلبث أن يغلب عليه طبع الشاعر فينحصر في ذاته  
محاولا استيعاب الكون كله في لحظة صوفية دموية في الآن ذاته، تتحول فيها  
البؤرة إلى لدخل كي تدمج الفاعل والمفعول في انخطافة واحدة.

وتعود اللقطة الرابعة والأخيرة لتمثيل عملية التصوير الخارجى،  
فتحكى قصة سقوط الفيلم وفرار المخرج والمنتج من باب خلفى،  
وصوت القصيدة وهو يندب حظه، حيث لا يملك بيتا يؤويه ولا مقهى  
يلجأ إليه، ولا يعرف مبقى أو امرأة فى حسان. لذلك يقرر أن  
ينتظر فى دار السينما ذاتها، وتصبح النهاية الطريفة: "الصالة خالية إلا  
من رجل نائم" ومن الواضح أن هذه الفانتازيا العبيثة لا تستمد قوتها مما  
تريد أن تعبر عنه من معنى وجودى عن المسئولية الفردية والإنسانية،  
ولا من معنى درامى صوفى مطروق عن توحد القاتل والمقتول، بل  
تكمن شعريتها على وجه التحديد فى لغتها التى تتعاقب مع مفردات الفن

السابع وتوظف بعض تقنياته من التجسيد والتكبير والمونتاج والمفاجأة، من القطع والوصل، التعليق والثرثرة. بل ومن الحكاية الخارجية التي تعقب انطفاء الأنوار أيضا. هنا تصنف الشاعر حساسيته المرفهة، وتصبح حتى مظاهر ليونته التعبيرية سبيلا لتعزيز تواصله الجمالي مع القارئ، وهو يجرب شكلا في الأداء الشعري المعاصر، ملائما تماما لطريقته في التشفير والترميز وتلوين الصور المركبة، بعد أن كانت مجرد ظلال عابرة في بداية الطريق.

### ❖ من نبرات صوته الشعري :

مثما يحدث في عالم الأصوات الطبيعية نجد الأصوات الشعرية البارزة تتميز ببعض النبرات التي تظل مماثلة فيها عبر المراحل المختلفة، مهما تغيرت الطبقات والأنغام. وبلند الحيدري ظل مولعا بموسيقى المحاكاة الصوتية يعود إليها من حين لآخر، وكأنها تمثل لديه منبعا دافقا للتوافق مع الكون وإيقاعاته. منذ بداياته الأولى كان يمثل لصراع الزمن بمحاكاة صوت الساعة في مثل قوله:-

وهناك.. في البهو المغفر كلزمان

كانت تعد لي الثواني

تلك المعجوز بلا حنان

تلك.. تلك

ويدور فيها العقربان

ولم يكن ذلك في الحقيقة قاصرا على شاعرنا، جرّبه السياب وأمعن فيه، لكن طول عهد بلند به، وتنوع أنماط المحاكاة لديه، وهيبته وهو يقوم بتمثيله في المحافل الشعرية القريبة، كل هذا يجعل الملمح

مقترنا به، مميزا له، ويدعوننا إلى أن نتأمل بعض المقاطع من قصيدته التي كان يؤثر إنشاءها كلما دعى إلى إلقاء شيء من شعره، وهي "الهويات العشر"، لما تكشف عنه من هجاء فادح وجميل لمجتمعات القمع، والمؤسسات التي تسحق الإنسان لتركز على أمن الحكام. كان هذا الموضوع هو الذي يتيح للشاعر أن يتغنى بمعبودته الأثيرية "الحرية" وليتواصل مع مستمعيه من العرب جميعهم، فكلهم في فقدان الهوية أمام السلطة سواء. ومع أن لعبة بطاقات الهوية تذكرنا قليلا بمسرحية صلاح عبد الصبور "مسافر ليل" وما تستثيره من نصوص عالمية سابقة إلا أن التركيز على عمليات التمثيل الصوتي جعل لها مذاقا مختلفا أبعد عن الميتافيزيقيا التجريدية وأقرب إلى سخونة واقع عالما العربي في أحمه الحي. يعود بلند بطلاقة شعرية وسردية غير مسبوقة عنده لاستخدام رموزه الحميمة قاتلا في مطلع يوحى بأن القصة مكرورة دائما:-

.. وخرجت لليلة

كانت في جيبي عشر هويات تسمح لي

أن أخرج هذه الليلة

اسمي.. بلند بن أكرم

وأنا من عائلة معروفة

وأنا.. أقسم لم أقتل أحدا

لم أسرق أحدا

وبجيبى عشر هويات تشهد لي

فلماذا لا أخرج هذي الليلة؟

كان البحر بلا شيطان

والظلمة كانت أكبر من عيني إنسان  
أصق من عيني إنسان  
ورصيف الشارع كان..  
خلوا إلا من صوت حذائي

طق ..

طق ..

طق ..

أجمع ظلي في مصباح حيناً.. وأوزعه حيناً  
وضحكت لأني  
أدركت بأنني  
أملك ظلي

وبئني أقدر أن أرميه ورأني  
أن أغرقه في بركة ماء وحل  
أن أخنقه طي ردائي

طق ..

طق ..

طق ..

والظل ورأني  
الظل ورأني.. ورأني.. ورأني  
ما أكبر ظلك إنساناً يملك عشر هويات  
في زمن.. في بلد لا يملك أي هوية

ثم يمضى صوت القصيدة متغنيا مصفرا ضاحكا منتشيا بإحساسه بتحقيق الذات، يتابع صوت حذائه الذى يضاهى حذاء الجند. ويمعن فى التلذذ بالأمن فينظر إلى هوياته وعليها ختم مدير الشرطة وتوقيع وزير العدل.

لكنه يلاحظ بروز رموز مؤذية فيها تؤذن بالشر، فهذا التوقيع لم يحترم صورة وجهه فحزَ بِمَذْته فمه وأطاح بمن من أسنانه، إلى آخر هذه الحكاية الطريفة الشيقة عن إحساسه بذاته وشعره وعلمه وحسبه ونسبه وكيف أنها لم تسعفه فى نهاية الأمر، فقد قبض عليه وأبين ومزقت هوياته العشر وهو يسمع صوت الشرطة خلفه:ـ

طلق.. طلق.. طلق

ويعرف الحقيقة المرجعة : لا ظل لغير الشرطة فى بلدى.

وتفاجئنا عودة هذه الكفاية للظل وملكيته للدلالة على غيبة الحرية وفقدان الاستقلال بتحديد المصير، بعد أن قابلناها فى قصائده الأولى. كما تفاجئنا هذه الطلاقة التعبيرية للتمثيلية فى توظيف الحركة وضبط إيقاع الأحداث بين ذروة الزهو والغرور إلى سفح الخيبة والإحباط. تمتعنا مظاهر القدرة على استثمار العناصر التشكيلية فى تكوين أنساق الصور المتحركة وبث إشاراتها الدالة حتى تتجمع وتتصب فى البؤرة الأخيرة. هنا يصبح بوسعنا أن نقول إن بلد الحيدرى قد نجح فعلا فى تجبير الطاقة الدرامية للموقف بشحذ مفارقاته المسنونة، وأن مبالغاته فى متواليات التكرار قد أصبحت مفعمة بفائض دلالى حقيقى، وليست مجرد تمتمات آلية مكتومة. وأن هذا الصوت الذى كان يتخايل مهترجا بغروره على صفحة الشعر وهو يمثل صوت وقع الحذاء المعتقد بنفسه لا يلبث أن يضيع فى الأرصفة السوداء التى لا تبقى على أى ظل آخر سوى رمز السلطة والقهر. وهنا تتواشج الإشارات الصوتية والرمزية والدلالية فى سيناريو مضفر بمهارة لتبرز واحدة من أصدق النبرات الشعرية وأحفلها بالحوية فى عالم اليوم.

## ❖ الوصية الأخيرة :

بقدر ما كانت بدايات بلند الحيدري أقرب إلى الرومانسية الفردية  
عازفة عن حمى الأيديولوجيا وحمى السياسة، أصبحت دواوينه الأخيرة  
متربعة بالهم القومي، مصبوغة بكل ألوان الصراع العربى الكردى  
الإنسانى أصبح يهجو بوضوح أبرهة الأشرم فى بغداد ويعلق على  
فاجعة إلقاء القنابل الكيماوية لحرق قرى كردستان. أصبح ينشد لأصيلة  
ويتغنى لسنغور وينعش ذاكرة الشعر بأطياف تشكايّا. لكنه فى كل ذلك  
يندب عمره وغربته وأعوامه المتجمدة فى صقيع المنافى البعيدة يسخر  
من دعوة العودة للوطن التى يطلقها السفاحون، ويكتب وصيته من  
المنفى قائلا:-

حائب إلا من جلدى  
يحملنى كحذاء مثقوب الجبهة  
من أرض كانت بلدى  
ولأرض تبحث لى عن بلد  
يا ولدى  
غير لون حذائك  
اعتق تاريخك من قبدي  
من خطوة رجل ما عادت تبحث  
عن وعد.  
من موتى الأبدى  
من يدري

قد تولد فى شمس

حتى لو كانت أصغر من ضيق يدي

فى شمس

قد تشرق فى يوم ما/ وعدا بالفجر يطل على بلدى.

تطالعنا فى هذه القطعة مظاهر النضج العارم فى تجربة بلند الشعرية، حيث تبلغ مداها فى الاقتصاد والشحّ التعبيرى الصارم. يعتمد على الكفاية الموجزة فى كلمة قاطعة؛ فهو يلقي مصيره مجردا عاريا، لكنه يعدل عن مفهوم العرى ليستخدم مكانه وصف "حافٍ" كى يوحى بأمرين:-

أولهما: اختزال جسده كله إلى مجرد قدم عارية من خفها، هذا الشعور الباطن بمهانة الذات فى الغربة هو الذى يكمن خلف الصورة المتولدة على التوالي، فهو لا ينتعل سوى جلده، ومن ثم يصبح جسده كله حذاء مقبوض الجبهة بالعينين. لا يعرف سوى الحركة السفلى من أرض كانت له إلى أرض لا تود أن تصبح بلده. وإذا كانت صفة المطلق "حافٍ" هى التى حددت النموذج التوليدى للعبارات التالية، بحيث أصبحت رحم الصورة فى القصيدة كلها فإن هذا يشفّ عن طبيعة الشعور المحيط المسيطر عليه عند الكتابة.

أما الأمر الآخر الذى يؤدى إليه هذا الوصف فهو ما ينبثق فى الحركة الثانية، عندما يتجه صوت القصيدة إلى امتداده الطبيعى على الأرض، إلى الابن، إذ لا يلبث أن يسفر عن الوصية/ النصيحة، فى كناية بليغة تذكرنا بمأثور الأقوال، عندما قال إبراهيم الخليل لابنه "غير عتبة بيتك" أى بئس زوجتك. لكن بلند يقول لولده "غير لون حذائك، اعتق تاريخك من قيدي" هنا تتجلى انقضاة الذات وتنهض كبرياء الشاعر، لسنا أحنية للسلطان، بل هو لون أسود لوطننا يتعين علينا أن



نغیره بالعنق والحرية. لننقق فيما ينبغي على الابن أن يغيره، ليس هو  
الحذاء المعادل للجلد والهوية والوطن، بل لونه فحينئذ، صبغته الكابية  
التي تحصر خطوة الرجل وتمنعها عن البحث الواعد في المستقبل.  
عندئذ يرتكب بلند ما كان يعفّ عنه في شبابه من تبشير بالأمل وغناء  
للغد وفجره الصادق. إنه لا يقول ذلك الآن من قبيل التكرار الآلى  
للأنشيد الأيديولوجية الفارغة، بل يقوله بنوب روحه وخلاصة تجربته  
ووهج أمله في الحياة بعد الموت، يقوله شعرا صافيا مجردا ناطقا بعد  
صمت يمنح قارئه جمال الثقة وقائله صوت الخلود.

————— **نبوات وغيمة** —————

## أبو سنة.. يكلم ورد الفصول

على قمة الستين من عمره، يطلع علينا الشاعر "الفحل" محمد إبراهيم أبو سنة بديوانه العاشر "ورد الفصول الأخيرة"، وربما تكون صفة الفحولة غريبة على الشعراء فى نظر قراء اليوم الذين يرونهم أكثر تواضعا واستكانة وعيشا فى الظل وبعدا عن ادعاءات الذكورة المسرفة، ولكنها كانت الصفة اللازمة للنوابغ فى عصور الشعر الأولى، والمميزة لطبقاتهم فى التصنيف النقدى اللاحق، كما يتجلى خاصة فى نموذج "طبقات فحول الشعراء" لآين سلام الجمحى. ولقد ولد "أبو سنة" على طريقة فحول الشعر حقا، فتغذى فى طفولته وصباه بنور حروف القرآن الكريم ولهب المتون المصبوبة فى قلبه من فقهية ونحوية وكلامية، وتربى فى حاضنة الأزهر حتى تخرجه من كلية اللغة العربية أوائل الستينيات. ولكنه عاش - مثلى - ينكر هذه الصفة ويتفادها منذ أن أقام بيننا فى كلية دار العلوم لاجئا أدبيا كما كان يحلو له أن يسمى نفسه - كى يسلم فمه لمرضعة أخرى كانت حينئذ أقل بدوية وجفاء وأقرب إلى روح العصر الحضرى من أمه القاسية الرعوم. ثم لم يلبث أن اشتغل بالإعلام من أوسع أبوابه فأدرك بشكل مبكر إيقاع اللغة المعاصرة، وعاش كبار المبدعين والنقاد من المولدين ومختلطى الأنساب، فأنكسر منه أولا "عمود الشعر" الذى ما زال شريفا مقدسا فى البيئة الأزهرية، وأخذ يعالج بجهد خارق بقية أطنايه بدأب مذهل فى القراءة والتتقىف الذاتى. حتى صنع نموذجه الإبداعى

المتوازن الذى لا يلحد فى الشعر ولا يرتكب أية حماقة أو نزق، بل يميز بشكل صارم بين أجناس الشعر والنثر يتعاطى الكتابة النقدية ويغامر بتأليف المسرح الشعرى، ويستجلب باستمتاع جمالى رائع خلاصة ذوب الإبداع العالمى المنقول إلى العربية، لكنه لا يغترب ولا ينزوى، لا يستبدل بالحرف العتيق عشقا مجنونا لأية شفرة فنية يسير على صراط بالغ الاستقامة والجدية، مسرف فى رزائنه واعتداله حتى عند صبواته المحسوبة، ينقر من الجموح الإبداعى كما نفر من الجرب الأيديولوجى لم يمارس أية اختراقات استثنائية فحافظ على شمعته طيلة هذه العقود لكنه لم يصبح ذات يوم "خبيرا فاضحا" فى الحياة الأدبية العربية كما غدا نده وقرينه. أمل دنقل" ولم يعتكف فى صومعة لشطح الشعرى ليكسر أنماط القول المعتادة كما انتهى مجالته الخطر" عفى مطر" فظل أبو سنة يودى" رقصات" على سلم الشعرية المعاصرة بكل تودة وإحكام كما يليق بأمثاله من فحول الشعراء.

من يكلم الورد؟

هل له أن يكلم

ورد اللصول الأخيرة

عن موعد لم يحن؟

هل له أن يواعد هذا السحاب..

المفارق

عند الغروب الذى يتراقص

وسط المحن؟

عندما نجرى حوارا مباشرا مع الآخرين فنحن فى دنيا الناس التى نعهدها، لكننا إذا حاورنا الصمت، كما يقول عنوان هذه القصيدة، وأسمينا ما لا يسمى، وجادلنا الطبيعة وغزلناها نكون قد انتقلنا إلى الضفة الأخرى من نهر الوجود، ضفة الغيب والفن، عند سفح الروح هناك فى أرض الشعر، حيث تنتصب خيام الخيال على عمودين متقابلين "أنا.. والكون". ولأن الكلمة الأولى مدببة مسنونة، جارحة لجسد الكلام، وهو ما يتطلب تحويرها وتدويرها ولها فى أقمطة الضمائر المتبادلة، فإنها تتغطى بالغياب، وتنمطى فى شخص آخر تتحدث عنه وترقبه عن بعد، تسميه "هو" وتتأمل ورد فصوله الأخيرة، فكل فصل ربيعه، وتتساءل عن مواقفه ودوراته، لكنها تفعل كل ذلك عبر قول شعري ينثر عددا من أدوات الاستفهام والكلمات المتبادلة على السطور لتتخذ اللغة وضعها الشعري المتراقص وتفرغ ما فى ذاكرتها الإبداعية من مخزون كامن، إنها تتقطع فى إيقاعات مضبوطة تتقابل صوتيا ودلاليا فى انتظام جميل وأليف عند القافية.

فهو يكلم الورد الذى يزهر فيه، ويحاور الذات التى يضممر سرها، ويخترق جدار الكون المادى لينفذ إلى فضاء الروح حيث يصيح الموت وجها آخر للحياة وهى تنثر أحلامها وتغنى مواجدها.

على أننا كلما مضينا فى قراءة قصائد هذا الديوان الجديد للشاعر راعنا أنه شئ حاد ولاذع؛ هو طعم الأسى الموجه الذى وصل لحرارة اكتماله فاختلف بنقيضه من الفرح دون أن يقع فى منطقة اللامبالاة. إنه يختلف عن أحزان الحياة السطحية التافهة؛ لأنه موصول بعرق الوجود الغائر فى الوجدان الجماعى، يسحب بتلك الكلمات الناضجة المشحونة بالدلالات والمثقلة بالمعانى؛ فاللغة عند الشاعر لاتعيد كتابة المكتوب من

قبل، بل تعرف كيف تلهو من جديد بمفردات الطبيعة وتعيد ترتيبها كى  
تخلق حالتها الخاصة على طريقة الشعر فى تهينة أوضاع الكلمات فى  
أنساق دالة.

### ❖ والأسى فى اكتمال :

لنقرأ فى قصيدة" قالت الريح" قطعتين متقابلتين، إحداها تنضح  
بهذا اللون من الأسى الكونى المكتمل، والأخرى تضع الصورة العكسية  
له فإذا بهما يلتقيان فى بؤرة واحدة، كلاهما لا يستحضر من قريب أو  
بعيد" ما قالت الريح" لنخيل محمود حسن إسماعيل ولا شأن لها بعالمه،  
فدورة الشعر التى يطيب لبعض كبار نقادنا أن يبقى على تسميتها"  
رومانسية" أو يطلق عليها عبارة" وجدانية" لا تعيد نفسها، بل تتخلق فى  
كل مرة بشروط وعلائم جديدة تجعل الاشتراك فى التسمية مغالطة، قد  
تجمعها بعض الخيوط المشتركة فى موقف التوحد والتفرد، فى التلاعب  
بمفردات الطبيعة، فى محاولة القبض على جوهر الزمان الهارب، فى  
هذه" الميتافيزيقيا" المتجاوزة التى تصنعها اللغة عند إعادة التوظيف  
الشعرى، لكن يبقى لكل شاعر كبير حقا عالمه المسكون بتجربته الفذة،  
والعامر بطرائقه وأساليبه فى التعبير، والمشحون على وجه الخصوص  
بذاكرته المتميزة. وطالما كنت أعارض شيخنا" لويس عوض" ونحن  
نجتمع لمناقشة دواوين أبى سنة، فقد كان مصرًا على وصفه دائما  
بالرومانسية، كنت ألح على أن منسوب الوعى العميق بالجوانب الثرية  
لتجربته الذاتية والجماعية أعلى مما يطيقه هذا المصطلح. فهو يقبض  
على جمره الحياة الكلية بكلتا يديه مهما احترقت أصابعه. إنه ممثل هذا  
الجيل الذى شهد الثورة فى اشتعالها وتبددها واحتفظ لنفسه مرغما  
بمسافة فكرية كافية كى يتخذ موقفا نقديا منها بعد أن التهب حماسا لها

وتغنيا بأحلامها. كان ينتقد شرط الحرية فى التعبير والأمن من الخوف.  
لقد تعلم منها الحذر الموجع بعد أن قاده الحلم إلى فاجعة ٦٧ لا ريب أن  
هذه التجربة المكتملة فى نضجها المريرة فى أساها هى التى تملئ  
عليه مثل هذه الكلمات:-

قالت الريح.. وهى تأوه

.. لاشئ يبقى..

.. ولا شئ يفنى..

ولكنه عتمة تتبطن بالنور..

.. ماء مراوغ

أجنحة، لا تطير بعيدا

وتسقط بين دماء اليواقيت

وسط الفصوص.

فلا يعنيه من الطبيعة وشوشة الريح للنخيل، ولا فهم لغة الطير  
فى نوحه وصدحه، ولكنه يستخدمها ألوانا وظلالا من النور والماء،  
ورموزا من الأجنحة والدماء، يصنعها فى شبكة متخيل جديد يعبر به  
عن الطابع الشامل لتجربة الإنسان فى هذه الفترة الزمنية بعد اختمارها  
واعتصارها وانتشار شذاها. إنها لاتصبح باطلا ولا قبض الريح كما  
أنشد الأوائل، بل خبرة معتقة رصينة، ووعيا مصفى عميقا، وإدراكا  
جماليا لقوانين الوجود وجدل الواقع المعاش، يسكن فى كلمات مجدولة  
تبقى فى ذاكرة الأجيال بكل بهائها.

أما المقطعان اللذان يطيب لى شخصيا أن أرددهما من هذه  
القسيده المكتتزة المرفقة، فأولهما هو الذى يجر ذيله على الغلاف  
الخلفى للديوان كى يخاليل القارئ ويخاتله:-

زهرة فى أقاصى الحديقة

غابة فى أقاصى الخريف

هذه الذاكرة

ملعب للطيف

وسحاب شفيف

حيث يفاجئنا بتبادل المواقع بين الحديقة والخريف، وحلول الزمان  
محل المكان ويستحث مكنون الذاكرة كى تبوح بأطيافها ويسوق أسراب  
السحاب كى تشف عن سمائها. إنه يمارس لونا من الحلول الرقيق فى  
الطبيعة واللعب الرشيق بمفرداتها، ينثر رذاذ الأسى وعبق الفرح فى  
فضاء الحياة. ويقدر ما تعلن هذه السطور عن طبيعة الديوان وتشئى  
بملس شعريته المخملية الدافئة المتسقة فى عناصرها والمنظمة فى  
مواقعها فإنها تبرز رقعتها الكونية فى هذا الإطار الكلى الذى يحتضن  
جوهر حركتها فى الزمن.

أما المقطع الثانى الذى كان من الممكن وضعه أيضا على الغلاف  
الخلفى فهو أشد تراقصا وأكثر غواية، لكنه أدخل فى تضليل القارئ عندئذ  
وصرفه عن حقيقة النبذة المأساوية الكامنة فى هذا الشعر، يقول:-

مال عطف الجميلة

واتثنى فى دلال

كل شىء بيوح



## بالذى لا يقال.

ولا أدرى لماذا تراءت لى هذه الكلمات كأنها ساقطة من موشحة  
ثمينة، ربما لأن خطوطها الإيقاعية مقصودة من نسيج الموشحات  
الطروب، أو لأن مفرداتها المقتصدة تتجذر فى حسها اللغوى المعثق،  
فالميل والعطف والتعبير عن المحبوبة بالجميلة وكل شىء ينتمى إلى  
هذا العالم المركز الكثيف، الغنائى الشفيف. لكن ما لا يمكن أن تخطئه  
العين فى هذا الشعر - حتى ولو لم تكن بصيرة - هو درجة الاكتمال فى  
هذه اللغة العليا، ومستوى شعريتها الرفيعة، إنها تصنع اليوم نموذجا  
يمكن أن يسمى "كلاسيكيا" مع أنه بالغ الطزاجة وواضح الرونق، لا  
يرتقى مرة أخرى فى حضن "العمود" الذى كاد أن يصبح مهجورا أثريا  
يكتسب قيمته من عزلته، لكنه يخلق فى نمطه المعمارى ويسبغهم  
خطوطه فى بنية مسكونة تفيض بالحيوية الغزلية والشجن الإيقاعى.

## ❖ الموقف الشعري :-

هناك علامات ماثرة، فى جميع اللغات والصور، للموقف الشعري  
الأصيل من الكون والحياة. منها اقتناص اللحظة الزمنية العابرة  
واعتصار قطرات الخلود التى تتراءى خلف محابها، مهما بدا وكأنه لا  
ماء فيه. إنها تتمثل فى محاولة الجمع بين الآتى والأبدى فى انخطافة  
واحدة، عندئذ يتم هذا التجاوز البليغ الذى يسعى إليه الفن ويتوحد عنده  
المادى والمعنوى وتنفى فيه الذات وهى تقبض على الوجود فى  
ماهيته المراوغة. وإذا كان "أبو سنة" فى سعيه الموصول لتحقيق  
أحلامه الشعرية - " التى تترن الجبال رزانه" كما يقول الشاعر القديم -  
قد حاور عناصر الطبيعة فيما رأينا فإنه كثيرا ما يعمد إلى حوار  
الكائنات الأخرى يطرح عليها الأسئلة ويجذبها معه إلى حافة الموقف

الشعري الحقيقي. بيد أنه يكون حينئذ في أشد حالات الاستغراق في حوار الذات وكشف مكنونها. يستوى في ذلك أن يكون في سياق الفجيرة أو العشق، في لحظة الفقد أو التوحد، كلتاها فرصة مواتية له لتجسير شعوره المأساوي بالحياة وزوالها والتوق المحموم لديمومتها لنرقبه مثلاً وهو يخاطب رفيق روحه " فؤاد كامل" بعد رحيله الأليم:--

- إلى أين تمضى  
وتلك حديقة أحلامك الذاوية

يعاندها الغيم؟

- أمضى إلى اللازورد

- وهذا الكتاب الذي لم يتم فصولاً؟

- سأكتبه في الأبد

- وهذا الجمال الذي

كنت تعشقه

- ليس إلا زيد

ينوب على شفة الشمس

عند البضحي

.. في المدى المبتعد

لأن كاف الخطاب تتسع للشاعر والقارئ معاً، تخلص من محدودية الذات لتحضن الكون فإن التحقق المبدع للروح لا يتم سوى في حالة التجاوز الكلي، في اللحظة الملتحمة بالأبد. غير أن تقطيع الجمل وتنظيم أوضاعها، طرح الأسئلة وتحديد أجوبتها هو الذي يفضي بنا إلى تكوين ثنائية إيقاعية ودلالية مشبعة بين مجموعتين: إحداهما

اللازورد/ الأبد، والأخرى: زبد/ مبتعد. وبمقدار ما فى الأولى من الثراء اللونى واللاتهاى الزمنى، تشير الأخرى إلى الهشاشة والضياع. على أن التشاكل الإيقاعى بينهما بالرغم من هذه الفجوة الدلالية هو الذى يولد اللذة الجمالية فى تلقيهما. إنها لذة الصياغة الشعرية التى لا تتقدم ولا تتفقد.

والطريف هنا أن وضع للسؤال لا يفضى إلى تعدد الشخوص، فالآخر جزء من الأنا الشعرية، والرد تفتيح لصفة السؤال وإكمال لفضائه.

وبين ضفتى السؤال والجواب يجرى ماء الشعر الرائق فى تياره الزاخر بالطاقة. أما كيف اهتدى الشاعر لهذه الحوارية التى لا تحاور أحدا فإن هنا يكمن سر المناورة الشعرية. فاللغة ضيقة فى مواضعها المباشرة ولكى يخرج الشاعر من مأزقها لا بد له أن يفعل مثل السائق فى مركبته، يتقدم بها للأمام ويعود للخلف حتى يتغلب على ضيق المسافة وينطلق، كذلك الشاعر، يسأل ويجيب، ينفى ويثبت، يعيد صوغ سبيكة اللغة كى ينشئ موقفه الجديد، لكنه عندما يلجأ للتقرير تكون قد أفلتت من يديه عجلة القيادة وخضع لضرورات المكان. هكذا نجد" أبو سنة" فى نهاية هذه القصيدة ذاتها يصرخ مرارا" أحبوا" فى موعظة جبلية تضيق بها أوضاع اللغة الشعرية المنشودة.

فإذا ما تأملنا قطعة أخرى غزلية قريبة وجنناها لا تكاد تختلف عن هذه المراثية، فهو يخاطب" قمرا عابرا" بقوله:-

وقلت على جفن الغيوم

تلملم الورد الذى

نثرته فى قلبى  
وأنا ألوذ بصمت جدران  
وأصطنع الرزاة  
أى زلزال  
على دربى  
مرت بعينها على وجهى  
فطوقنى ليل من الأحلام  
والشهب

ومع أن بوسعنا إعادة ترتيب الكلام فى سطور بيتية تتفاوت طولاً وقصراً محافظة على بنيتها التفعيلية فإن ما يلفتنا بشدة فى هذا المطلع أنه "منقوع" فى لغة الشعر التراثية، يذكرنا بمطلع المتنبى الشهير:-

وقلت وما فى الموت شك      ∴      كلك فى جفن الردى وهو نائم  
لواقف

لكن الغيم الذى تقف الغزاة على جفنه أقرب إلى غيم فؤاد كامل المعاند لحقيقته، إنه غيم "أبو سنة" الرامز لامتزاج حالات العشق والفقد، لتجاور لحظات العبور والديمومة، لشهوة الحياة وهى تزلزل كيان الشاعر بينما يتظاهر بالثبات والرزاة.

وإذا كنا قد وقفنا فى المراثية السابقة عند "أوضاع اللغة" فإن بوسعنا أن نلاحظ الآن "أوضاع الحياة" فى هذه الغزلية، فالشاعر لا يبدو فى موقف الفاعل، إنه يتعرض لفتنة قمر يغزوه ويبعثر مشاعره الوردية، بينما يلوذ هو بصمت الجدران. فالفتاة هى التى تمر فى أفقه فتحيله إلى سماء ليلية مسكونة بالأحلام والنجوم بمجرد أن تمسح بعينها

وجهه. وإذا كان فعلها فى الواقع واحدا فإنه يتعدد فى تجلياته الشعرية، يصبح رفيف حمامة خضراء على كبد موجوعة، وبدل أن يتركه متجمدا كالصنم يجعل روحه فى مقطع آخر تتقلب فى قدر من اللهب عندئذ يبدو ما فى هذا الموقف من شعرية تتوازن فيها أوضاع الحياة بأوضاع اللغة، وتتمثل فى الكلمات المتوهجة أشواق لا تجد سبيلها للتحقق فى هذا العالم العابر.

ومع أننا لم نصحب الشاعر فى قصيدة كاملة نستقصى أشكال حركتها الداخلية وطرائق تولد مقاطعها واكتمال دلالتها الكلية، فهذا مما لا تحتمله شروط المكان الضيق، فإن معادلة "أبو سنة" الشعرية تبدو جلية الآن. إنه يمتح من معين الإيقاع العربى المتأصل فى وجدانه كما يتمثل فى نمط التفعيلة المتنوعة وإبدالاتها المتعددة، مع حرص غالب فى أسعد لحظاته على توشيتها بالقافية المحكمة المريحة. لكنه يجترح أقل قدر من الانحراف الملحوظ عن درجة النحوية فى قواعد التركيب ومدى ألفتها فى سمع القارئ المعاصر، فلا يكاد يثير دهشتنا بما ينبو عن الذوق أو يستفز المشاعر؛ إن عبارته تأسو ولا تجرح. لا يمكن أن يخصص بها القارئ. لكنه يمتلك قدرة بناء متخيل غنى، بعيد عن التشتت المحير والتجريد المدوخ، فيستوفى بذلك أهم شروط "الفحولة" العصرية فى قول الشعر الجميل.

## فاروق شوشة صوت الشعر

من مآزق الحداثة الشعرية العربية أنها سبقت حركة مجتمعاتها بآماد طويلة، ففصلتها عنها في بعض المناطق سنوات ضوئية كما حدث في الجزيرة العربية. ولأن حركة الأرض منتظمة وبطيئة وغير منظورة فقد حُلقت الحداثة في سماء التخيل وتصورت أن التغيير الجذري للإنسان ودخول العصر الحديث قد تم بمجرد التمنى فتعدلت مسارات المجتمع والحياة. ثم راحت تكين العالم كلما اكتشفت أنه لا يمضى على هواها لكن ظلت هناك بعض الأصوات المتوازنة لتقود حركة "الأوركسترا" الجماعية بشكل رشيد، لأنها تعرف نزوع الطبيعة للتجريب الحر والمغامرة الخلاقة وخرق المسافات الكونية كما تعرف وعورة الطريق وتقل المركبة فتحرص على الربط الاستراتيجي بين الطرفين: بين الإبداع المتوثب والذوق العام المشدود إلى النماذج القديمة، بين حركة الجماعة وقفزات الأفراد، عندئذ تتصدى لتشكيل قوة مفصلية وتأسيس حس شعري عام متحرك تلتقى عليه التيارات المتجاذبة في جدلية تنقل خطاها برفق في المكان والزمان بليقاع متسق ومضبوط.

وأحسب أن فاروق شوشة من هذه النماذج التي تسهم في مسيرتها المهنية والإبداعية؛ بالصوت والصورة والكلمة في خلق هذا الانساق الهارموني الجميل وتكوين حس شعري متوازن في حياتنا القلقة المتوترة بين الأضداد.

لقد استطاع عبر سبل الاتصال الحديثة أن يحقق مشروعا طويلا النفس في تحويل الشعر العربي إلى غذاء يومي للمستمع، وليته تمكن

بنفس الطاقة من فعل نظير ذلك للمشاهد، فقام بدور الوسيط الفعال في تحويل ملايين الأبيات الشعرية إلى نذبذبات موسيقية وتخييلات متجسدة لملايين المستمعين. استطاع أن يضع الراغبين في صحبته في مركبة اللغة الشعرية الجميلة ويبحر بهم يوميا في الزمن والوعى الفكرى؛ فى أشواق الإنسان وتجليات الفن.

ثم استطاع عبر منظومة الدواوين العشرة التى أصدرها منذ مجموعته الأولى "إلى مسافرة" عام ١٩٦١ حتى آخرها "وقت لاقتلص الوقت" عام ١٩٩٦ أن يقدم إضافته الثمينة لحصاد الشعر العربى فى مصر.

وليس المهم عدد السنين والحساب الكمى للأعمال، ولكن المهم هو هذه الخاصية النوعية الفائقة لشعر فاروق شوشة وتتمثل فيما نطلق عليه "الحداثة الرشيدة"، وهى التى لا تعكس هذا الانقضاء الفادح فى مستويات الإبداع بما يبرز تنافر الأضداد، بل تمتد جسرا ضوئيا بين منجز الفن الشعرى فى جملته ووثبات الطبيعة الخلاقة فى لون التجارب وأشكال الصيغ وأنماط التخيل. بحيث يمكن للقارئ المتغف أن يتنوقه دون أن يرتد على عقبه، كما يمكن للمتلقي العادى أن يتشوف لاستيعابه دون أن ينكب على وجهه. كما يحاول أن يغوص هونا فى التجارب الفردية المشتعلة بحمى الذاتية المسرفة فى خصوصيتها ولا يضيع فى الشوارع تحت أقدام العابرين، فهو يصطنع لونا من الاتساق الحلو بين العام والخاص فى العواطف المتفكرة واللحظات المتوهجة، يقوم بتشكيل تجاربه دون افتعال، فتولد مكتملة الخطوط، ينبت شكلها من طبيعتها، وتلعب فيها الأبنية الإيقاعية دور العنصر المهيمن كما كانت دائما فى الشعرية العربية كى يبرز فيها التوازن بين الصدق فى التعبير الحميم عن الذات ومد الجسور مع الآخرين. وقد دربته حياته الإعلامية على أن يلمس دون أن يجرح، ويقول دون أن يفضح. وربما حرمه هذا التوازن أحيانا من النزق الخلاق للمبدعين فلم يستطع أن يتبدل، بل ظل

يقاوم الجموح ويقف على شفا الانفجار وهو يرقب لغته ويضبط زوايا صورته ويحسب ردود الأفعال على كلامه، مع أن الشعر يظل بالنسبة له متنفس الموجد ومنطقة البوح، ينتقم به من تزييف الحياة العالمة ويقدم فيه رؤيته الخاصة لجوهر المواقف وطريقته الشخصية في شعيرها.

### ❖ عصفور الحلم :

ولنقرأ أول قصيدة له في تلك المجموعة الأخيرة التي يبدو من عنوانها أنها تمثل دعوة لقراءة الشعر واقتناص الوقت للدخول في عالمه لدى كل من المبدع والمتلقى على السواء، يقول فيها:-

من يطلق عصفور الحلم؟

من كوة هذا الليل المطبق

والأفلاك المستلقية على جنبات اليم؟

الأفق براح للمعنى

والوقت الساجي نرف يسكن موسيقى

وهو اجس هذا القلب بشائر غيظتنا الأولى

من يشعل هذا الكون حريقاً ودخاناً

ويناطح صخر الجبل الأجرد حين يطاول عنق الليل

حتى يتدفق زمن السيل

من يطلق عصفور الحلم ويصد في واجهة الويل؟

يمثل السؤال دائماً الذروة المدببة المسنونة للموقف الشعري، تتحول فيه الكلمات إلى وضع ذاهل متراسل، تأخذ هيئة الشعر في تعديد الخطاب وتويع الدلالة وإطلاق سراح اللغة من سجن التقرير. وهو عندما يبرز في مقدمة النص الشعري يقود بنية العبارة للانطلاق في



دينامية التخيل وفورية التواصل مع المتلقى. تبدأ الكلمات حينئذ في استحضار ذاكرتها وتفعيل طاقتها. أول كلمة/ صورة أمامنا هي "عصفور الحلم" تميل إلى توسيع المسافة بين الدال والمدلول؛ فالأحلام مجنحة دائما ومفارقة لأرض الواقع، لكنها يمكن أن تستراوح بين طرفين: الحلم الشخصي والقومى، تستثيرهما معا بنفس القوة والطلاقة. كما أن مدلول "الليل" قابل للامتداد إلى أفق اللحظة التاريخية الشاملة والانكماش إلى مسافة نصف اليوم المظلم تبعا لما يقع فيه من حلم.

هذه القابلية للاندماج فى صلب التعبير هى بذرة الشعرية، وهى قابلية تعززها الاختيارات التالية حتى تقضى بها إلى تمثيل دلالتها "الأفق براح للمعنى" وسرعان ما نكتشف أن الحلم مجرد "تميمة" يتمسك بها صوت القصيدة ليصارع نقيضها "الكابوس"، وأن رؤاه تتمحور حول حبل الغواية المعلق به خشية انقطاعه كالأسلاك الممتدة على فوهة بركان، و"السعف" الأجرد المحترق على رأس النخيل وبقية عناصر الهذيان الليلي الأسود التى تختلط فيها علامات الحياة بنذر الموت. من هنا تصبح صورة "عصافير الحلم" التى تهش لها القصيدة وتترنح عندها أداة لمقاومة سوداوية اللحظة التى تتخلل الوجود فتهدده بالعدم الكلى فى قلب التجربة الشعرية، ويصبح بوسعنا أن نفهم الآن الصورة التالية بوضوح شفيف:

### الوقت الساجى نرف يسكن موسيقى

فهذا الوقت معادل الشعر المقطر مثل الدم النازف مع أنه يقع فى قلب الإيقاع، عندئذ تمتزج الحياة بالشعر ويصبح الحلم ذروته وهو يتجسد فى صورة ذهنية ولغوية. فالقصائد أحلام الشعراء يحكونها لنا، وهى "أحلام" تزن الجبال رزاة - كما كان يقول الشاعر القديم - لكن هذه الجبال سرعان ما تصبح جزءا مثيرا فى مخيلة الشاعر المعاصر الذى يخشى من العقم والمحل والعمية وهو يناطح دنون وعى جبال

الشعراء القدامى ويطاول قاماتهم. هنا تتفتح الدلالة الشعرية على مصراعيها لتستوعب في آن واحد شبكة علاقات التجربة بالواقع الشخصي والقومي، بموقف المبدع من ذاته ومن الحياة المتدفقة حوله. ويتصبح رموز الجبل والبركان والسعف الأجرد أشد ليونة وطواعية في التفسير؛ إذ إننا دخلنا في لعبة تأويلها، وهذا يجعلنا في موقف يسمح لنا بأن نقول في أنفسنا "نعم" للشاعر عندما يتساءل في نهاية قصيدته، وهو قلق معنى بمشكلة التواصل مع تجربته؛ لأن حدسه الإعلامي يحرس نزقه الإبداعي ويحدد مساره-

هل تملك تفسيراً لهواجس هذا الليل الممتد

وخطبا مشدودا للفهم؟

❖ من يطبق السلام :

وكما أن شعر فاروق شوشة يمثل بالنسبة للقارئ هذا الجسر الضوئي مع إيقاع العصر يمثل بالنسبة له المدى المفتوح للبحر العلني بما يتدرب على كتمانته في الإعلام الرسمي وحساسياته، فهو مطالب بأن يضع الأقنعة الخارجية ويصدر عنها، لكن له رأيه الشخصي وقناعاته الذاتية التي يجتهد في التكيف معها. عندئذ يقوم الشعر بهذا الدور الحيوي في تعرية وجهه الحقيقي من الأقنعة، فيصبح بوسعه أن يخاطب "العدو الذي كان.. ولا يزال" قائلا:-

كم تكابر؟

هل تتوقع مني الذي لا أطيق!

تدق على الباب

ينفتح الباب

تصبح من زمرة الأهل  
متشجعا بالأمان  
ومختلطا بنجوى العروق  
ومتكنا حيث كان لجذى مكان  
لترشف قهوتنا  
وتغنى حكاياتنا  
ثم تحمل أسماينا  
وتسابقنا فى الحنين الذى لا يجف  
وفى فوحان ندى لا يفيق  
تتوقع منى الذى لا أطيق

وإذا توقفنا عند المطلع وجدناه بوجه الخطاب للعدو ليطهمه  
بالمكابرة، لكنه يشير من طرف خفى إلى مكابرة أخرى تجعله يكابد كل  
يوم عذابات الأقنعة؛ إنه أيضا يخاطب نفسه وهى تتصنع الاتساق  
والطواعية فى تحمل ما لا يطيق للموامة بين الوجهين  
المتناقضين، وهو يعرف جيدا حجم هذه المكابرة الفادحة. ثم يضع  
سيناريو الأحداث المتوقعة فى شكل سردى يبرز طبيعة مقاومته  
الوجدانية الحميمة. وذلك عبر تقنية تصويرية تعتمد إلى تخريج باطن  
الحياة وتعريضه لضوء العبارة الشعرية. فالإزدواج المحتوم الذى يعيشه  
صوت القصيدة يحمل على تمثل النتائج البعيدة ورفضها بإصرار عنيد  
وهو يهتف فى ختام القصيدة — كما هتف أمل دنقل من قبل — " هذا  
مستحيل"، لكنه يصل لذلك بوسائل شعرية مختلفة تسلم جدلا بمشروعية  
ما يحدث ولا تتسائل مبدئيا عن الفاعل، فالأبواب تنفتح بالمطوعة، وإن

كان لا يلبث أن يفصح شأن من فعلوا ذلك، فهم "سماسرة يهرعون..  
بييعون أوطانهم وقد شربوا سلفا دهما" لكن المهم فى هذه اللحظة الأولى  
أن احتمال أن يصبح العدو "أهلا" وأن يختلط "بنجاوى العروق" أو  
"يحمل أسماونا" و"حنينا" و"قوحان الندى" فينا لا يمكن أن يكون.  
ونلاحظ هنا أن ضمير المتكلم قد اعتصم بحبل الجماعة وتملص من  
إفراده وهو ينصت لنداء الدم الذى يضج فى العروق من ناحية ويهيب  
بنا وهو مسفوح على يد هذا اللدخيل أن نقاومه من ناحية أخرى. أما  
تقنية التصوير التى أشرنا إليها فهى بسيطة وأليفة، لا تزيد عن تحويل  
الوطن إلى "بيت العائلة" ثم تعداد مظاهر الألفة الحميمة من الامتزاج  
وارتداء عباءة الأمان والاتكاء على المقاعد العريقة التى لمست دفء  
الجدود ورشف القهوة والتغنى بالحكايات القديمة حتى يطفر الحنين إلى  
عيوننا دمعاً يسكرنا بنشوته، هذا التعداد المتعاطف ينتهى بصوت  
القصيدة إلى أن يضيق من هذا التصور وينتفض قائلًا لنفسه وللآخر  
معاً: "تتوقع منى الذى لا أطيق" فى عملية جدلية أصبح بها الباطن  
ظاهراً والظاهر باطناً فى أعماق الوعي والشعور. هذه هى آلية  
المقاومة الوجدانية التى تستثيرها بإحكام تلك القصيدة الطويلة الممتعة  
التي نكتفى بالوقوف منها على هذا المشهد الشعري الخلاب المثير للشجون.

على أنه مهما كانت درجة "الترشيد الحدائى" التى يمارسها هذا  
الشعر فإن هناك منعطفاً لا بد أن يتحدد فيه مساره ودرجة انتشاره، فهو  
إن تواصل مع التاريخ الشعري العربى وأثر التعبير عن الشعور العام  
والرأى السائد فى منظور الإنسان العادى مهما تفرع بالمشيرات الحيوية  
والأسلوبية أصبح قابلاً للحفظ والتكرار والتداول، وذلك مثل شعر نزار  
قباتى على المستوى العربى وفاروق جويدة وعبد الرحمن الأبنودى  
على الصعيد المصرى. وإن أثر التعبير عن "فردية الشاعر" ورؤيته  
الشخصية للعالم بلغة تتحرف عما يعهده القراء فإنه بمقدار ما يكسب

من مستويات الشعرية يخسر من دوائر القراء، دون أن يتمكن من إقامة تلك المعادلة الصعبة الناجحة التي يحققها في ظروف استثنائية أمثال السياب وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش، وهذه حالات نادرة لا تتكرر بسهولة.

فإذا ما تأملنا موقف فاروق شوشة في هذا السياق وجدناه غريباً؛ لأنه يتمتع بشعبية كبيرة باعتباره "صوت الشعر" لدى قاعدة عريضة جداً من المستمعين والمشاهدين، لكن قصائده - فيما يبدو لي - لا تظفر بنفس الدرجة من المقروئية والانتشار؛ لأنها تميل إلى أن تحمل صوته الشخصي ورؤيته الفردية واجتهاده التعبيري الخاص، فهي مصابة بجرثومة الحدائث تنزع إلى الترفع عن الغنائية السهلة المبتذلة وتجتهد في تخليق أدوات تعبيرية بعيدة عن محاكاة الذاكرة المتوارثة، نريد أن نقول كلمتها بطوليقتها، فتراوغ في الدلالة حيناً، وتسبح في الإيقاع حيناً آخر بقلق واضح.

لنقرأ له هذا المقطع من قصيدة "هو الليل":-

هو الليل :

صوتي

ونظقي وصمتي

وميلاد وقتي

وريحاتي

واتطلاقة زهوي

وأرجاء بهوي

إذا ما رحبت اتساعاً لهذا الوجود

فمارست لعبة صحوى

وموتى

وموسم نولى

وفوتى

وإيقاع عمرى الجديد

فمع مقاربتة الشديدة للنموذج الشعرى المتبقى من حفريات  
الرومانسية القرية فى توظيف الإيقاع الموسيقى المتدفق،  
وتعليق النص على حافة بؤرة "الطبيعة" المتمثلة فى الليل وجيشان  
النفس فيه، غير أنه يريد أن يخرق هذا النموذج ذاته بالجمع الجدلى بين  
عدد من الأضداد التى لم يكن يجرؤ الشاعر القديم على اجترأها مثل  
النطق والصمت والصحو والموت والنول والفوت فى بنية واحدة تهدف  
لاقتصاص ما جدّ فى عالم الشعر فى هذه العقود الأخيرة وشحن الموقف  
به للتعبير عن الوعى الجديد بأفقه، وإن كان يودى ذلك فى إطار  
إيقاعى مرنان ينتمى للذائقة المسائدة وهذا يثير الإحساس بالتباعد  
والصعوبة فى استشراف الأمد الأخير دون تردد أو حيرة.

وربما كانت هذه الحيرة ذاتها هى التى تمثل لحظة القرار فى  
النص بأكمله؛ إذ تختمه بهذه الأبيات المطابقة لتركيب مستوياته  
الإيقاعية والدالية:—

هو الليل

أشرعة أحكمت للرحيل

وفاكهة مشتهاة

ووجه جميل تناعى

## وما من دليل .

فمع حرص الشاعر على إقامة المعادل التصويرى لتجربته الشعرية بالكون وحركة الزمن فيه، وتمثيل رموزه الكبرى الهاربة من أنهار الفردوس بتفاحتته وحوائه، فإن افتقاد الدليل يعيد تجسيد حيرة الشاعر دون أن تسكن إليه نفس القارى، فيصبح القرار الموسيقى عوضاً عن فقدان القرار، الوجودى وبديلاً له فى ضمان التواصل مع انتظار المتلقى.

## ❖ المراجعة :

قد يبدو للوهلة الأولى أننا أحرار فيما نختار ونتحمل مسئوليتنا، لكننا كلما دققنا النظر فى معاملات الحرية وجدناها مشروطة ومحدودة بشكل عصيب. وفاروق شوشة بصفة خاصة اختار فى مرحلة باكراً من عمره أن يعبر صوته لشعر الآخرين ويسعى لتجويله، ثم لم يلبث أن تدارك هذا الموقف فى العقدين الأخيرين فحسب، ففى فورة الشباب وتدفعه الأول نشر القليل من مجموعاته الشعرية، بعد أن تأخر فى نشر ديوانه الأول حتى بلغ الثلاثين من عمره. وليس معنى ذلك أنه لم يكن يكتب الشعر، بل معناه أنه لم يكن يرضى عما يكتب ويظل فى " انتظار ما لا يجرى " - على حد تعبيره فى أحد عناوينه - فكان وعيه المبكر بأساليب كبار الشعراء عاصمًا له من الوقوع فى التجارب الساذجة الفجة، كما كان طموحه الشديد لأن يحتل موقعه فى الصف الأول منهم عاملاً على سرعة تجاوزه للرومانسيات الشائعة السهلة، دون أن يقع فى المنطقة التجريبية الوعرة التى استقطبت أبناء عقد السبعينيات، الأمر الذى أدى إلى وضع غريب، فهو لم يأخذ نفسه بنهج شعرى متميز إلا فى فترة متأخرة نسبياً، فيما ترك لمهنته الفاتكة المغوية بأن تسيل شعرته على أوتار الآخرين، ولصورته الإعلامية اللامعة أن تتفى عنه

جنون الشعراء وتوحشهم وتوحدهم المريب، وسرعان ما أدرك خطورة هذا الموقف على مسيرته الإبداعية، فاخترل تاريخاً طويلاً من التوترات الخلاقة والتجارب المضنية، وظل يبذل جهداً خارقاً لاستبقاء "وجه الشاعر" فيه حتى "لا يطمسه الغياب" كما يقول في آخر قصائده:-

كل شعاب الأرض تراوغة

- لا يكثرث ولا يتراجع -

وهو يغذ خطاه

ويسبق صحو الطير

لوطن ناء

ومدى أبعد مما كان يظن

وحلم لا يتحقق

ثم يصف رحلته الشعرية وهو يراود ما لا يتحقق من لمع السراب، ومقارفة المجهول، ويرحل في أرض الجذب السحرية حتى يبقى على بعض خلاياه ورقيق روحه. فلولا ذلك لضل مسعاه وكره حياته.

الشعر هو الذى يحقق ذاته ويشبع حاجاته، وبدائله لا تغنى شيئاً عنه. هذا هو اليقين الوحيد الفائل بقوة الآن فى وعى شاعرنا والمتمم لمشروعه فى إعادة تشجير المجتمع المعاصر وملء سمعه وبصره بالإيقاع والجمال، تلك الرسالة التى تجلت فى مسيرة فاروق شوشة الشاملة بالرغم من تعرضها أحياناً لبعض الغيوم والشتات، لكنها ظلت ماثلة فى ضميره وهو يطلق عصافير حلمه من عش التساؤل فى مطلع الديوان، ويعود ليجبها فى نهائيه، فى دائرة محكمة، تكاد لا تراوح مكانها.



————— نہرات حادۃ —————

## الغزل الشعري الرفيع لعلو سالم

كان الشاعر العريى القديم يقول، فيما ذهب مثلاً يستحضر  
للمواقف المتشابهة:-

غزلت لهم غزلاً رفيعاً فلم أجد

لغزلى تسليحاً فكسرتُ مغزلى

مكوناً صورة جميلة تشبه ما يسمى فى الاقتصاد "دورة الإنتاج"  
التي لا تكتمل إلا بإتمام التصنيع والتهيئة للاستهلاك؛ فعملية الغزل جزء  
من صناعة النسيج لا بد لها أن تتوافق مع بقية المراحل المترابطة. غير  
أن الموقف الذى يشير إليه الشاعر على سبيل التمثيل دقيق ومتشعب،  
فهو يعلن أسفه لقومه لأنهم لم يستجيبوا لمشروعه المقترح فيقرر تحطيم  
مغزله، دون أن يوضح لنا طبيعة هذا المشروع وهل كان متصلاً  
بمنظومة القيم الاجتماعية أو التقاليد التعبيرية، وكأنه يمعن فى تفسير  
"المغزل" عندما يكتفى بالنتيجة الأخيرة الحكيمة فيكشف عن تقاطع الفرد  
مع نوق الجماعة، ثم لا يلبث أن يؤثر الصمت ويكف عن محاولة  
التغيير. ولحسن الحظ فإن شعراء الحداثة العربية أشد إيماناً بمساعيهم  
وثقة فى مشروعاتهم، وأكثر قدرة على صناعة المغازل ذات الأحجام  
المختلفة، الأمر الذى يجعل النساجين يجدون لديهم نماذج تواصلية قادرة  
على تحقيق "دورة النص" من الإنتاج إلى التذوق الفنى الجميل.

وليس من قبيل الصدفة أن يكون ديوان الشاعر السبعينى الكبير —  
لا فى العمر وإنما فى القامة الإبداعية — حلمى سالم موسوماً بعنوان

"سراب التريكو"، فهو يجمع فى تركيب واحد بين عالمين، أحدهما سرايى قديم متصل بخياللات الفضاء العربى وأوهام الأشواق المتحرقة فيه، والآخر بتلك الممارسة الحميمة لصناعة الغزل المنزلية بكلمتها الأجنبية "التريكو" والتي تعبر عن تجسيد المشاعر الأنثوية غالبا فى الرعاية والحب فى نسيج لصيق بموضع القلب، تجدل فى ثناياه الخيوط والأفكار، وتصنع على شبكته المشاعر الشخصية فى لحظات المعاشة الأليفة والتوافق الجميل مع إيقاع العمر ونبض الحياة المعاصرة للألم والزوجة والخطيبة، لكل تجليات الأنثى وحالاتها العديدة فى احتضان الآخر واحتواء صدره وبثه حرارة النفس الشخصى الخاص فى حناياه.

وإذا كان الشاعر عندما يعبر عادة عن ذاته ومواجهه يستخدم صيغا موقعة وعبارات إنشائية تحمل دفقة غنائية مسترسلة جزلة، فإنه منذ أن توقف لسانه وجرى قلمه، منذ أن كف عن الترنم الشفاهى وأخذ يحاور الورق بالكلمات الصامتة انشقت هذه الشعرة الغنائية وتقصفت. أخذ يصنع أشكالا دالة جديدة تلائم ذاته المتحولة وتخالف النسق الموسيقى المألوف. مال الشاعر المحدث إلى جانب المرد دون أن يكتمل لديه العرض. اقتطع لمسات يسيرة من طرائق بعض الفنون البصرية الجديدة وجعل يجعلها فى صغيرة منكوشة منقطعة.

لنتأمل أول نموذج من هذا الغزل الشعرى الطريف:-

حزن خفيف على قصّة الشعر

وحزين إلى أن يرانى من لم يكن يرانى

وأنا على باب" المواساة"

هو ضابط لكنه يشبه المرسلين

بينما تشبهين عادة التى أنجبت منذ شهرين

واريت خزانة المكنون :

أنا فى زى جماعة الرحلات،

أمرى حين حصلت على شهادة التفوق

أبى قبل أن يطير بليلة

مضى الباص قبل أن أتم " لا ينبغي أن نتوه"

فلماذا حطّ على الاسم والمسمى وهرسُ الذاكرة

وأطلعنى على صورتك فى عالم المظاهرات

مضى الباص قبل أن نوثق بيننا سجل الخصائص

يروقتى أن ألمح بعض علام الشر

تحت حاجبك الغليظين

ليست الملائكة من ضيوفى،

ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية

لم أكن أريد سوى أن أسمع

آلو ،

- أيوه

- مين ؟

البنت التى لم تود أن ينظلى اسمها على جسمها  
أراحت رأسها على الزجاج وأسلمت روحها للدوران.  
لا يجديك كثيرا عندما تقرأ هذا النص أن تهتف مع ابن الأعرابي  
فى احتجاجه على أبى تمام - رحمه الله -  
- إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل

فليس هناك من يأسئ بصدق على بطلان. كلام العرب الأقدمين،  
إن كان سيترتب عليه إحقاق كلام المحدثين. لكن دعنا نتعرف عن كتيب  
على ملامح هذا الكلام الشعري المغاير لما تعود عليه من أشعار:

- السؤال الأول : من الذى يتكلم ؟ بلسان من ينطق النص. ليس  
هناك مجال للتحديد الحاسم. فالكلمات السابقة على هذه السطور مباشرة  
- فى شكل تقديم - مأخوذة من أبيات شعرية لإيمان مرسال، والنص  
فيما يبدو محاوره لديوان هذه الشاعرة الشابة ومطارحة لإشارتها. لكن  
الفرض الملائم للقطعة الأولى فى النص أن تكون بلسان الشاعر لذاته.  
فإذا ما واجهنا الضمائر وعنوان القطعة "الشقيقة التى أراها" ترجح لدينا  
أنها بصوت هذه الشقيقة؛ فهى التى يمكن أن تتمعن بحزن خفيف فى  
قصّة شعرها، وهى التى يمكن أن تقول لنفسها "بينما تشبهين عادة".  
وهى التى يمكن أن تحدث الآخر فى التليفون لمجرد سماع صوته كما  
تقول المطربة الشهيرة، على القارئ إذن أن يكف عن عاداته القديمة فى  
افتراض التعبير المباشر عن ذات الشاعر ليسمع للأصوات التى لم تألف  
للإنشاء، خاصة صوت الأنثى.

- السؤال الثانى : ما هى الخاصية المهيمنة على هذه القطعة؟  
من الوجهة النصية هى التشبّه والابتسار. فهى إشارات مجترأة من  
سياقات عديدة مبتورة. عن حكايات لم تتم ولم تنتظم فى نسيج متواصل.

حكائية مستشفى المواساة، الضابط، غادة التى أنجبت، زى الرحلات،  
الأم وشهادة النقوق، الأب ليلة السفر، الباص والرحلة، الشرع على  
ملاحم الآخر، معاكسة تليفون المالية، البنيت التى.. قرابة عشر حكائيات  
مبعثرة فى قصاصات صغيرة، يحاول النص أن يؤلف منها سجادة  
منزلية لقصة عائلية لا تقنعك بتمامها واكتمالها ما لم تكن مستعدا  
لنسجها من خيالك.

- لكن السؤال الثالث الخطير هو: أى نوع من الشعرية يتجلى  
فى مثل هذا النص؟ وبوسع كل قارئ أن يقدم إجابته عن هذا السؤال  
طبقا لأفق توقعاته ونوع ثقافته ودرجة حساسيته الجمالية لكن هناك شيئا  
مؤكدًا بوسعنا أن نتفق عليه، وهى أنها شعرية مغايرة لما تعودناه  
والفناء، تقدم تفاصيل الحياة المعاصرة بنكهتها المميزة، ليست غنائية ولا  
إنشائية، مثيرة للتوتر خاصة عندما لا تكمل فائدة دلالية بإيراد الأخبار  
عقب الأسماء. فهى مقطعة يتعين على المتلقى أن يكتشف وصلاتها  
ويتوهم تماسكها، وهى فى نهاية الأمر شعرية. عبر نصية" توظف  
تقنيات المرد بطريقة لافتة.

بيد أن هناك عدة إشارات متجذرة فى أسطورة النص تستعصى  
على الإقصاء بمكوناتها دون معرفة بعالم الشاعر الشخصى، فهى من  
بقايا المعنى الذى ما زال فى بطن الشاعر لا يقبل الانتقال إلى بطن  
القارئ. أو يصبح مصدرا لعسر الهضم عنده بحيث يعز على التفتيت  
والتحليل. وسأكتفى بذكر ثلاث من هذه الإشارات المستعصية، فى قطعة  
تتضمن ست مقطوعات من قصيدة تبلغ ثلاثين مقطوعة، علما بأن بقية  
الأجزاء لا تلقى أى ضوء على هذه الإشارات:-

- يقول فى السطر الرابع: " هو ضابط لكنه يشبه المرسلين."

ماذا يعنى بالمرسلين؟ لا علاقة للكلام بأصحاب الرسائل فهل يقصد من يتم إرسالهم لمهام أمنية، أم جنود المراسلة؟ يظل الإيهام سمة ملازمة لهذه العبارة مع تكرارها فيما بعد.

— يقول فى السطر الحادى عشر:—

فلماذا حطَّ علىَّ الاسم والمسمى وهرسُ الذاكرة

أى اسم وأى مسمى هو الذى حط على صوت القصيدة فهرس ذكرتها؟ هناك إضممار وإطمار وتعمية للمدلول تستعصى على الفهم. وإن كان ثمة احتمال ضعيف بعلاقة واهنة تربط هذه الإشارة بـ"تلى" نثيها.

الإشارة الثالثة أكثر موارد وأشد إقلاقاً—

البنت التى لم تود أن ينطلى اسمها على جسمها

فنحن نعرف من قراءة أشعار "إيمان مرسال" على وجه التحديد أنها قد ألمحت إلى مثل هذا المعنى، فهل تحتاج قراءة ديوان "حلمى سالم" إلى مذكرة تفسيرية تلحقه بديوان الشاعر؟ ثم ما مدى شعرية مثل هذه الإشارات إن لم يكن الصيد كله فى "جوف الفرا"، بمعنى أن بث روح التوتر فى النص وتمثيل نكهة الحياة المعاصرة فيه تتوقف على إمكانية اعتصار المدلول من الدال فحسب دون أن يكون للمسيقات الخارجية دور حاسم فى إنتاج المعنى.

### ❖ قصيدة النثر والانتكاس :

لأن الموجة السابقة من قصيدة النثر كانت تشترط التركيز والتكثيف والاقتصاد اللغوى فإن هذا الشكل الجديد عند "حلمى سالم" يتميز بالمخالفة. فهو يقدم قصيدة مطولة تحتوى على عدد كبير من الجمل والفقرات والسلاسل بدون تتابع، إذ تعتمد العلاقة فيما بينها على

ما يترأى للشاعر من مناورات واستطرادات دون التزام ببؤرة دلالية مركزية، الأمر الذى يجعل من المشروع لنا أن نطلق عليها تسمية "قصيدة النار" حيث لم تكف باتخاذ الإيقاعات النثرية المدورة بطانة موسيقية لازمة لها، بل عمدت إلى زيادة درجة الانتشار بهذا التشتت الذى مارسه قصائد الحداثة منذ بداياتها، لكنه يصل هنا إلى أقصى مستوياته بفعل خاصية أخرى مساندة هى انكسار اللغة الشعرية. وكما لاحظنا فى عنوان الديوان نجد القصيدة الأخيرة فيه تسمى "مصدر جاذبية لسانقى التريلات" فيعدل الشاعر عن كلمة "الشاححات" أو "الناقات" المستخدمة فى الصحافة ولغة القص ويؤثر الكلمة ذات الأصل الأجنبى إمعانا فى تغريب المأثور المعجمى. وإن كان العنوان يمثل إشكالية حادة لسبب آخر هو أنه لا يودى وظيفته المنوطة به فى تقاليد الشعر الحديث، إذ يمكن لكل مقطوعة أن تتمركز محوريا عند منعطف دلالى، لكنه أبعد ما يكون عن هذه الجاذبية المنسوبة للمسانقين.

ولنقرأ القطعة الأولى من هذه القصيدة المكونة من ثمانية وثلاثين

مقطعات:-

" أنت تتظف الصحون من بقايا العشاء، وتفكر أنها كانت هنا منذ لحظة، تعيد البطانية إلى وضعها، وتمسح بعينها الشارع الذى استيقظ قبل أن تهبط، ناسية ساعة اليد، جلبابك ابتل من طرشة اصطدام الماء بالأوانى، حينما كنت تسترجع أنها اقترحت عليك أن تبدأ نص الوداع من وقفة المطبخ"

ولأن هذه الكتابة تنتمى إلى ما يسمى - عندما يكون منظوما - بالتكوير أى ترك الأبيات والسطور الشعرية جانبا والاسترسال فى الفقرة المكتملة، وبغض النظر عن غياب التفعيلات هنا، فإن المدهش



أن هذا التدوير قد جربه بعض الشعراء القدامى فى نصوص طريفة منسية، ولكنه لم يثبت بطبيعة الحال فى الذاكرة الأدبية. ولكى تخف حدة معارضة بعض القراء لأن يكون هذا الكلام من قبيل الشعر أكتفى هنا بإيراد نص غريب، ذكره أبو العلاء المعرى فى كتابه "الصاهل والشاهج" نموذجاً لما يسمى "البند":

أكرمك الله وأبقاك أما كامن ال

جميل أن نلتينا اليوم إلى منزلنا ال

خالى لكى تحدث عهداً بك يا خيرال

أخلاء فما مثلك من ضيّع حقاً أو غفل

والطريف أن هذه الأبيات التى يصفها المعرى بأنها كانت "جارية على السنة العامة.. لا يفصل بعضها عن بعض، فإن انفصل بطل معناه". وهذا هو مفهوم التدوير إلى جانب حيلة القافية المصطنعة من أداة التعريف. تخفف حدة الوحشة بين هذه التجارب الشعرية المبكرة وما يعنى فيه شعراء اليوم من اكتشاف إيقاعات جديدة للغة الشعر تتناسب مع تطور لغة الحياة وتلتقط حساسيتها الجمالية ونبضها الدلالي الجديد.

فمقطوعة حلمى سالم التى نتحدث عن تنظيف الصحن من بقايا العشاء وابتلال الجلباب من طرشة الماء، والأنثى التى هبطت إلى الشارع ناسية ساعة يدها بعد أن مسحت بعينها الشارع الذى استيقظ لا تختلف كثيراً عن مقترح الشاعر القديم الذى يتمنى على خليله أن يوافيه فى المنزل الخالى وإن كان يغلف ذلك بصيغ الخطاب الكلاسيكى المألوف من مطلع "أكرمك الله" "وما مثلك من ضيّع حقاً" وغير ذلك من العبارات الملائمة لروح ذلك العصر.

وفى تقديرى أن الشعراء عندما أهملوا فى العصور الوسيطة تنمية هذه التجارب التى تفرق بين تطور اللغة وتحديث الأشكال الشعرية قد حكموا على هذه التجارب بالاندثار ولم يسمحوا للشعر بتغيير جلده اللغوى وتويع مجالاته الحيوية. ولعلنا نلاحظ أن هذا التدوير يكاد يمسح أثر الوزن فى تكرار التفعيلة فى السبيكة التعبيرية، بما يجعل قضية بروز الإيقاع تتراجع فى أهميتها، لأن نظم هذا الكلام لا يغير من طبيعته شيئا جوهريا؛ إذ إن السلك السردى قد حل محل العقد الموسيقى فإذا ما قفزنا إلى المقطوعة قبل الأخيرة من قصيدة حلمى سالم وجدنا المشهد التالى:-

" لماذا تحلق فى السجادة هكذا

ليس فى خشب الأرضية نسبة من ظواهر الطبيعة، فلا تكثف

الضغط عليه بالكعبين. صحيح أن القيقاب كان هنا من

دقائق مركونا على ملتقى الأرض بالجدار، يعلق سكونه على

هواء شرق القاهرة سؤالا ضعيفا بينما الرسوم الشعبية على جانيه

تجعل المستقبل بسيطا، لكنها رفضت فكرة الاحتفاظ بفردة منه، فربما

بعد عصور ينشغل المتخصصون فى جيولوجيا الغرام بالتنقيب عن

الفردتين لجمعهما معا فى مكان واحد قد يكون مشابها لمتحف الشمع،

ساعتها ستجاوز الفردتان للأبد. طالما أن الأقدام البشرية الحالية لم

تستطع أن تضع أصابعها فى هذا الخشب الذى طار على ارتفاع ثلاثين

ألف قدم، فرجاء لا تحملنى، ليس فى هذه الصناعة المصرية غير التسليخ،

وليس فى خشب الأرضية إلا آثار أصابع لن يمسحها الرجل الوحيد"

ومع أن بقية مقاطع القصيدة الوسيطة مفعمة بالحقرات الثقافية

والرموز المرتبطة بكثير من النصوص السابقة، وإشارات مكتفة

لشواغل الإنسان في العصر الحديث، فإنها جميعا تمثل الحشو المنوع لغلاف سميك تصفه هاتان المقطوعتان لتجربة شعرية متفجرة، معادلة لتجربة حياتية مشحونة بدراما الوجود المحتدم على مسرح العلاقات الشخصية بين الرجل والمرأة، عندما لا تختزل كيانهما فيما كان يسمى بالحب أو الزواج أو الصداقة، بل تلتقط لفتات الحياة وتقاطعات الأفكار والمشاعر في قفزات مفاجئة، و"كوادر" مقطوعة وانتقالات مرتعشة، تحاول أن تودع في بنية النص الشكلية تمزقات الروح التي تشف من خلاله. وعندئذ يصبح أمام تحدٍّ خطير تتوقف عليه طبيعة استجابتنا الجمالية لهذا الشعر الدقيق، إما أن نرتقى إلى مستواه مخلفين وراءنا ركam العادات التعبيرية والصيغ الجاهزة وأوضاع اللغة المتخثرة ببلاغتها القديمة، ونعترم اعتباره شعرا من نوع مخالف لما درجنا عليه، ونصبح بحكم هذه النية في موقف يسمح لنا باستجلاء خوافيه وذنباته المرتعشة، وإما أن ننصرف عنه لنلهو بما تعودنا أن نستلذه من أناشيد عذبة ومكرورة. مضيعين على أنفسنا أولا فرصة حقيقية لتتويع أنغامنا وأوضاعنا، ورؤية نواتنا وهي تنصهر في حمى التاريخ المعاصر لتتجاوز خطوط الموانع وتتعتق من عبودية الأعراف لتشارف أفق الحرية الإبداعية المولعة بالتجريب والقادرة على تنويع مجالات الخلق والابتكار. هذا التحدي للذائقة التقليدية يجعل من غزل حلمي سالم نقضا ناكثا لغزل الشعر القديم، لكنه خليق بأن يدخل في أنسجة وخلايا الفن المعاصر برهافته وحدته وانكساراته وقدرته على توظيف مبتكرات الإنسان التصويرية وإنجازاته المعرفية عندما تحل الملكات التشكيلية في صناعة الصور المرئية وتقديم "المونتاج" الذكي لها محل الصياغات البليغة القديمة التي عبرت بأجمل ما نتوقع عن عصرها، لكنها لم تعد ملائمة لهذه الذائقة المنفتحة على ذاتها والخارجة على تاريخها العريق.

## خدمة الاختلاف في شعر عبد المنعم رمضان

من الطريف أن نتذكر مبادرة الشعراء في تثوير الفنون الحديثة، غير اللغوية، ودعوتهم المبكرة لتجاوز مرحلة المحاكاة فيها، حتى نذكر مسئوليتهم في تحريك الذائقة الجمالية للإنسان المعاصر، بإيقاع متسارع، قد يسبق حركة الذوق العام، خاصة في مجتمعاتنا البطيئة. كان "رامبو" مثلاً يقول منذ بداية القرن "يجب علينا أن نخلص الرسم من عادة النسخ القديمة، لكي نجعله فناً شامخاً مستقلاً بنفسه. عليه بدلاً من إعادة تصوير الأشياء أن يستثير الانفعالات عن طريق الخطوط والألوان والمعالم والحدود، التي قد تستمد حقاً من العالم الخارجى، ولكنها تبسطه وتهذيبه وتحوله كي تقدم سحره الأصيل".

وقد طبق شعراء الحداثة هذه المبادئ الجمالية، وصحبهم الفنانون التشكيليون حتى أصبح الرسم الحديث كما يقول "بيكاسو" بحق "صناعة عميان"، لا يشف عن رؤى الخارج بقدر ما يقدم عالمه المستقل عنه. لكن تخلخل المستويات في طبقاتنا الثقافية في العالم العربى وتجاوز العصور البعيدة لدينا أدى إلى نشوء حركات متباينة، وشعريات متفاوتة، بعضها يمتلك هذه الطاقة على اختراق حجاب الزمن وتوظيف إشاراتهِ وعلاماته بذكاء مدهش، وبعضها الآخر لا يزال يتلصكاً ويتلعثم في نبراته الخطابية المباشرة، بما يضمن له التوافق المريح مع الحس الوجدانى العام.

عبد المنعم رمضان من أقوى الأصوات الشعرية الناضجة التي أخذت تشغل فضاء الإبداع المصرى والعربى بكتابتها المثيرة وتميزها الخطير مع قلة إنتاجه نسبيا؛ إذ لم ينشر فى مدى قرابة عشرين عاما سوى أربع مجموعات متداخلة "الحلم ظل الوقت، الحلم ظل المسافة" الذى نشر فى مطبوعات "أصوات" عام ١٩٨٠ و " الغبار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض" الذى طبعته هيئة الكتاب عام ١٩٩٤، ثم أعيد طبعه مع مجموعة أخرى من القصائد فى بيروت فى العام ذاته بعنوان جديد هو " قبل الماء وفوق الحافة" وأخيرا مجموعة رابعة لا تتضمن آخر إنتاجه الشعرى، نشرت فى هيئة قصور الثقافة منذ فترة بعنوان " لماذا أيها الماضى تنام فى حديقتي".

وشعر عبد المنعم من هذا النوع الذى يقف على الأعراف بين التعبير والتجريد، فهو قد يفتح نافذة مواربة على تجارب الواقع الخارجية لكنه لا يلبث أن يغطيها، لا بزجاج شفاف، وإنما بمرآيا عاكسة، تجعلك حيال مجموعة من التقنيات التخيلية الكثيفة مشغولا مترددا لا تستقر على معنى واحد ولا تدرك قصد الشاعر فتعود إلى نفسك تستل منها روح الشعر وتستصفى دلالاته كأنك تنظر فى المرآة؛ ذلك لأن إشارات موزعة عصية على الانتظام السريع فى حكاية مفهومة، واختراقاته قاسية صادمة غير مألوفة، لكن حفاظه على الأبنية الإيقاعية وتشكيله لعالم شعري كلوى متوازن يفرضان على قارئه أن يأخذه بجديّة حقيقية.

ولنبداً فى مقارنة بعض النماذج الممثلة لهذه الشعرية العاتية الجسور حتى نتمثل توافقا معها واختلافنا عنها وتقديرنا لها فى كل حال؛ يقول فى قصيدة " ثلاثية العاشق" من مجموعة " الغبار" ---

أبهذا البلد الشاسعُ  
 مثل الأحجية  
 ألقنى فى يَمِ نفسى  
 واسترد الأغنية  
 هكذا كنت أبوح لليل  
 أعطى غيبتى صوتاً جديداً  
 وأصلى للوطاويط  
 التى تصدح فى رأسى  
 وأعلو فوق هامات طيورى  
 هكذا كنت أَمْشَى النَّفْسَ القابع  
 فى صدرى  
 وأعطيه مداراً  
 من رياحين فتورى  
 وَاَمْشَى رَغْبَتِي فى أن أكون الملك المفرد  
 أعلو/ حيث يعلو العصبه الفتاك  
 أننو/ حيث يدنو الطيبون  
 هكذا كنت أخون

ومع أنه يفتح المقطع بنداء جهير للخارج الشاسع فى محاولة  
 للروح على طريقته إلا أنه لا يلبث أن يرتد إلى الداخل المسكون  
 بالأرواح والأشباح، بالغياب والوطاويط، ليتابع حركة وعيه وهو يترنح

فى علو وهبوط، بصعوبة ظاهرة تتم عنها صيغة "أمسى" الثقيلة المتعثرة وهى تسوق نفسه المضطرب وتقود خطوه المرتبك. ليست أوضاع المكان والزمان هنا منتظمة ولا شفيفة، فالبلد متاهة مثل الأحبية، والنفس يمّ متلاطم مكتوم، وحتى الأغنية مستردة محجوبة. الحضور غارق فى الغياب والأفكار أنفاس لاهثة وفاترة.

وعندما تطغى الذات على هذا المشهد المتناقض يصبح فعلها خيانة وشوقها إيقاع أهوج، على عكس ما يألف الناس فى حالات العشق. ومع كل هذا الاضطراب لا نعدم خطا دقيقا من تنامى التصوير يسمح لنا بمتابعة المشهد وهو يتشكل سرديا فى متواليات شعرية، غير أن بقية المقطع تضمر لنا صدمة مباغتة إذ تقول:-

كان فرج الباب

لا يسمح للنور بأن يأتس

للأشياء

أن يعطيها قسما من الألفة

أن يضى عليها ألقى المعرفة الأولى

وهذا البلد الشاسع

مثل الأحبية

يكتفى مثلى بماء الأغنية

ولأن اختيار المفردات فى الشعر لا يمكن أن يكون اعتباطيا ولا عشوائيا، بل هو مجلى القصد ومناط الإدارة التعبيرية فإن جرح الحس العام بالتصريح باسم العضو الجنسى دون الكناية عنه يمثل الإشكالية

الأولى فى هذا المقطع، لا لأن الآداب العامة فى العصور الحديثة تقضى بالكف عن هذا التصريح الذى كان مستساغا فى الكتابات الأدبية والفقهية قديما، حتى لقد ورد اللفظ ذاته فى القرآن الكريم، مقترنا بضرورة الحفاظ عليه ثمانى مرات، ودون أن نكون نتيجة لذلك أكثر التزاما بالأعراف الأخلاقية أو احتفاء بأشكال الاستعارة المجازية. ولكن لأن الحساسية الجمالية للغة قد تحركت فى اتجاه هذا التفادى اللبق. الأمر الذى يجعل العودة للتصريح به فعلا خارقا للعرف اليوم لا بد له من وظيفة دلالية، وعلينا أن نتذكر شبقية المقطع فى سياق تمثيل أحوال العشاق عند ممارستهم للتجارب البكر واكتساب "ألق المعرفة الأولى" فى الوقت الذى تدوم فيه بدواخلهم متاهات الاكتشاف للخارج الملغز حتى ندرك أن هذا الحزق المدهش لقواعد الذوق العام فى الاختيار المعجمى هو الذى يسمح له بنصب خيمة تخيله للحالة التى يواجه فيها عرى الأشياء واللحظات فى ارتعاشاتها الأولى، عندما تتساب برقة موسيقية عذبة لا يضاهيها سوى ماء الأغنية المتقطرة بالنغم والخصوبة فى آن واحد.

ولأن القصيدة - مثلها مثل بقية أعمال عبد المنعم رمضان - مطولة تتألف من أحد عشر مقطعا فسوف نكتفى بالإشارة للمقطع الأخير الذى تنصب فيه رؤية الشاعر لعروسه وهو يخاطبها:-

خذى من الحقول/ ثوبك الكتان

خذى من العناق/ ثوبك الحرير

ولا تبوحى باسمه

لأنه يشف بالكتمان

وربما يطير



يغطس فى رائحة الألوان  
أمشير لون الفم  
طوبة لون الجسد المصهور  
هاتور لون الشفة السفلى  
ولون الطمى  
كيهك لون العاشق الواقف عند السور  
يخطف ريشتين  
من حديقة السماء  
ويرسم الأعضاء

نلاحظ على الفور هذه الطاقة الموسيقية الفائضة فى توزيع الإيقاع وضبط القوافى، فالحظة خالصة لنشوة الجسد والتماهى مع الطبيعة، وهى أيضا فائقة فى اقتناص الأشكال وترميز الألوان بربطها بالشهور القبطية. لكنه لا يعمى فى الغوص الميثولوجى فى قلب الزمن المصرى القديم بل يمس به برفق كى يبرز سحر معشوقته المنبتقة من تربتها الأصيلية محافظا على معطيات الحس الخارجى وتراسلاته، وقدر يسير من سلاسة النظام السردى فيه. ورابطا بين إيقاع المحسوسات كلها من سمع وبصر وشم فى لون من احتشاد الجسد لاختراق ما ديتة والتشوف لأقصى لذائذه عند تخوم الروح الكامنة خلف الرموز.

### ❖ ذروة الاحتدام :

أصبح من المتداول فى بحوث الشعرية الإشارة إلى درجة الانحراف التعبيرى فى التراكيب والصيغ؛ باعتبارها المصدر الأساسى

فى توليد الدلالة الجديدة المعادل لعمليات التخييل التصويرى. لأن الشاعر إذا حافظ على "مستويات الإسناد" لم يتجاوز عتبة الكلام الطبيعى المقبول. ولعل من أكثر المناطق مخونة فى هذا الصدد ما يقع عند أقصى الطرفين المتباعدين بين المذنبات والمقدسات. فالاجترأ عليهما صادم لأفق التلقى عند القراء ومفجر للمعانى المحفوفة بالرفض والتوتر والإثارة.

وهنا نصل إلى المظهر الثانى لأسلوب عبد المنعم رمضان الذى بلغ من إشكاليته واحتمامه إلى درجة استدعائه وناشريه فى المحاكم ومساпته أمام الرأى العام بتهمة التهم على المقدسات. ولنقرأ بأناة وصبر أحد النصوص البارزة فى هذا الصدد من قصيدة "أنت الوشم الباقى":-

### الجغرافيا

أن تجلس فوق الجبل

وتتطف عطرا

لا بد. أن نقرأ القصيدة كلها إلى نهايتها، إن نجحنا فى الصبر عليها، حتى نستطيع امتصاص صدمة التعبير الجارح للحس الدينى المتوتر، ولا بد أن نكون مدربين على طرائق فهم الأشكال المجازية المبالغية فى اللغة العربية حتى ندرك أن صيغة "كوع الله" ليست سوى تنويع يسير على العبارة القرآنية "الكرامة" يد الله فوق أيديهم" ونلمح ارتباط هذا المشهد بما فى سفر التكوين من إشارات. كما يتعين علينا أن نكون منقوعين فى طرافة الفولكلور الشعبى المصرى حتى نستحضر تلك العبارة المرححة التى كثيرا ما يرددها النساء فى الريف المصرى عندما يخيب أملهن فى استقبالى الوليد الذكر بدلا من الأنثى الهابطة فيصحن بحقن "هوه الى كان شقه ما كاتش قادر بيرمه" ومع كل هذه التدايعات

النصيّة المخففة تظل العبارة الشعرية ثقيلة وغير لائقة على المستوى التواصلي في اللغة، فإذا انتزعت من سياقها وعولمت بجدية أرهقت أكثر الناس تسامحا، لكنها من الوجهة الشعرية - وهذه مسألة نقدية لأبد من التأكيد عليها - ناجعة في خرق الذوق وإثارة الانتباه الجميل لجسدية الخلائق وفروق الأجناس في المتخيل الأدبي. تتدرج في نسق من العبارات الانحرافية المولدة للمعنى، ابتداء من "قطف العطر" إلى "لم رذاذ الليل" إلى "إيماءات الجنس" كما أنها - وهذه هي المفارقة العجيبة - تلتحم بالنموذج الديني ذاته إيجابيا في قصة الخلق واشتقاق الأنثى من الضلع الأعوج للرجل لا يمكن بمنطق الخطاب اللغوي العادي تبرير هذا الانتهاك للاسم المقدس وذلك عندما يقول:-

تبنى كوخا من ورق الأيام

وترمى صوب السهل حذاءك

تعطى للأسفلت حقيقته

للريح بقاياها

وتلمّ رذاذ الليل

تكوّمه، وتبصّ عليه

وتشهد مخلوقات تسعى

فيكون التاريخ

تكون الأنثى حافية

ذكر حافٍ يومي

أن كوني من شئت

كيف أظنك قائمة من تيه  
كيف أسمى هيأتك للبرية  
أنت امرأة  
وأنا رجل  
كنت صنعتك من خمسة أضلاع  
ثم استأقط عنها العرق  
ورائحة الطين وجوع  
فالتحمت  
والتأ عليها كوع الله  
وأحدث ثقباً  
يكفى أن يدخله الرجل  
فتحمل عنه للوجدانية  
كل شظايا الكون...

فهو يصدمنا في القراءة الأولى ويثير حساسيتنا تجاه اسم الجلالة  
بهذه الصورة النزقة، لكننا عندما ننقل إلى مجال التلقى الشعري للصيغ  
وانحرافات التعبير، في نطاق المتنوقين العارفين بأصول الفن وما  
يمتزج فيه من جد ولعب وتخيل، تخف وطأة هذه الجراءة كلما نجحت  
في أداء وظيفتها الجمالية، وهي باختصار شديد إعادة إشعارنا بحالة  
الخلقة الأولى في صورتها البكر، وهو ما يحفزنا إلى اتخاذ موقف  
جديد من الكون والحياة، يمتزج فيه التوتر المنشود باليقظة الحسية  
والنشوة الوجدانية. لكن يظل من حق بقية القراء البعيدين عن غواية

الشعر، ممن لا يمتلكون الكفاءة الأدبية فى التلقى أن يرفضوا قبول العبارة الجارحة، لأن المبدع لا يكتب للخاصة فحسب، ولا يكفى له أن يتحرر من الأعراف السائدة بل عليه أن يكون مأكرا فى تعبيراته، داهية فى مجازاته حتى يستطيع جذبنا إلى منطقته وتسويغ جسارته، عندئذ تتحول حريته إلى فعل تحرير خلاق، ينجح فى إقناعنا وإدراجنا فى مشروعه، لأن الحرية ذات طبيعة جدلية وديناميكية مع المجتمع، كلما اكتسبت أرضا انطلقت منها لكسب منطقة جديدة، وإذا كان جمهور الشعر العربى القديم أكثر أريحية وتسامحا مع تجاوزات كبار شعرائنا على مر التاريخ فإن الأولى بنا اليوم أن نكون أعمق فهما لألعاب التخيل وضرورات التعبير الشعرى المبتدع وعندئذ يصبح بوسعنا جميعا أن ننعم بما فى هذه القصيدة وغيرها من اقتدار على تخليق مناخ شعرى مفعم ببراء التخيل، يمزج الجغرافيا الأنثوية بالتاريخ الذكورى ويستحضر أمثلة الكون وقصة الخلق وينتشى بما لدى الإنسان من طاقة مبدعة تسمح له بتمثل اللحظات الكلية المتوهجة وهى مشبوبة بلهب الشعر المتوتر الجميل على ما فيه من اجتراف مدهش وتخيل جريء.

## مع أحمد الشهاوى قراءة الموت فى كتاب الحياة

يقف أحمد الشهاوى بفروسية نادرة وشعرية فائقة على شفا  
الهاوية. يضع رأسه فى فم الأسد وهو يرتل كلماته ببهجة ووجد  
شديدين. يتقافز أمام الخطر كما يفعل الدرويش المذهولون فى طرقات  
المدينة الجهنمية. لكنه يمتاز عن أبناء جيله بمجموعة من الخواص  
تجعله إماما لهم فى طول النفس وحميمية التجربة والاقتدار على بناء  
نصوص لاقتة ببلاغتها العاكسة لقدسية التراث دون تجريح، المفعمة  
بعطر الأحباب دون سلوان، المفتونة بذاتها وهى ترقب العالم من ذروة  
الأفلاك والأملاك، مشدودة لمدارات الغيب والمطلق، يصلى ركعتين  
للعشق عند دخوله عالم الشعر منذ سنوات عشر، ويتنثر برداء النبوة  
الفنية وهو يملأ أحاديثه على الملأ، ثم يطالعنا مؤخرا بديوانه الفذ  
كتاب الموت "ليسجل تجربة متطاولة فى الرثاء والغناء على غير ما  
يألف الناس من هذه الفنون. إنه شاعر شديد الخصوصية والاختلاف،  
يضع إحدى قدميه فى الصحافة، وهى جحيم العصر بمكائده ومبائله  
ووعيه الدنيوى المسرف فى عالم السوق وصناعة الأسماء، لكنه يضع  
القدم الأخرى على سلم الأبدية المرتفع إلى طاقات النور العلوى  
ومعاريج السماء.

## ❖ قداسة الملكوت الشعري :

يجترح الشهاوى عددا من الخوارق المدهشة فى هذه التجربة، لعل من أبرزها أنه يستنزل قدسية المطارحات اللغوية للتراث، لا لينتهكها بابتذال محرج كما يفعل مجايلوه من شباب الشعراء فيضعون أنفسهم وقراءهم فى مأزق موجعة تتصدع لها أبنية الوعى، بل ليرقص على إيقاعاتها الجلييلة وهو ثابت فى مكانه لا يريم، فى لون الحركة الدائرية العجيبة. يكتب ديوانا كاملا فى مرثية ترتيلية لأمه نوال وأخته سعاد فيستعيد وجودهما ويعلمن توحده بهما وحولهما فيه وهو ينظم تسعا وتسعين مقطوعة، بعدد حبات المسبحة واستدارتها وتكراريتها، واختلافها وانتلافها، بحيث تستطيع فى الظاهر أن تشرع فى قراءتها من أية صفحة عرضت لك، ثم تنتهى فى الختام إلى نقطة البدء، دون أن ينقص هذا من قدر إحساسك بامتدادها وعددها وطولها، إنها تسبيحة شعرية تتحرف عن النسق السردى الشهير لقصيدة النثر وهى تتلفع بها لتقترب من النموذج الأقدس للأسماء الحسنى فى بنيته العددية والدلالية. حيث لا يتطابق اسم مع آخر ولا يختلف عنه وهو يشير إلى جوهره ووحدة موصوفه. تظل العلاقة الخفية بين هذه الحبات مصدرا شبيها للتأويل الخصب والرؤى المتفاوتة؛ إذ يكمن فيها سر النظم وسحر التركيب فيما يعود إلى نداعيات الصوت وتساقطات الدلالة، مما يفسح مجالا وسيعا للذة القراءة ومتعة الاستغراق وتحليل آليات الاتصال والانفصال بين المقاطع فى نماذج بنيوية متراكبة. لكن يظل هذا اللون من استنزال قدسية الكلمات بشكل لا يجرح الحس الدينى ولا ينغمز فى نياره الذاهل، هو الوسيلة الفاعلة فى تبئير مركز الدائرة المعنوية وهو الموت، حيث يمثل لحظة تحلل الجزء فى الكل وعودة النغم إلى مصدره الرفيع.

يظل باب الموت هو مسكن الحقيقة فى الوجود البشرى ومنفذ  
الإنسان إلى الغيب وأهم معبر للشعراء كى يزنوا الحياة ويدركوا خفتها  
وهم يتأملون أسرارها الفكرية والشعورية فى انخطافة واحدة.

على أن هناك عنوانا داخليا واحدا يشكل العتبة الفريدة للنص  
ويؤطر أفقه الدلائلى هو "الحضرة". فلا نكاد ندخلها حتى نجد أنفسنا فى  
قلب مشهد الذكر بأكمله. ولأننا أطراف أصليون فى لعبة إنتاج الدلالة  
الشعرية كقراء فإن بوسعنا أن نحرك مؤشر الكلمات فى اتجاهات عدة؛  
فقد نكون فى حضرة الموت بمقدار ما نصبح فى حضرة الحياة أو  
الشعر أو التجلى الصوفى الأمتل. بظل الاتبها المائل فى تعدد المفهوم من  
علامات اللغة الشعرية التى لا تخطئ. فلنقرأ السطور الأولى عند المدخل:-

أجل لثانية

مجنك

كى أجىء

محملا براونحى

مرتتين

ومرة تاتى

تقطف أو تخطف

نجمتين وكوكبا

ابقى كما شئت

نم



تركت لك الأكوان

فحادث أمة

وسافر في دم الكتب

نليك ليس مكسورا

وأغنية الرحيل مَحْدَّة

.. ..

لماذا أتيت

قبل أن يمر الضوء من إبرة

ويقول النخل في العراء

آمين.

مع أن المخاطب في هذه القطعة يكاد لا يبرح منطقة الموت، إلا أنه يتراوح في مساحة فضفاضة فيها ليلقى بظله على المناطق الدلالية الأخرى، ولكي نستكشف ذلك يكفي أن نلاحظ العلاقة المتوترة بين الواقع الحسي المعاش والواقع الشعري الذي يتم تخليقه فوقه، فهناك نجمتان - الأم والأخت - ترقدان في دم كوكب يختلج بالشعر والحياة وشهوة الأبدية، ويمضي المتخيل على نسق متواشج من الإشارات الآتية:-

أولاً: ينتظم الدخول في القصيدة طبقاً لمدارات الإيقاع الشعري الموزون حتى ينعطف إلى ذكر القطف والخطف فينكسر الخطر عمداً ويختل توالى الحركات فيستحيل إلى كسر موقعة غير ملتزمة، وهو ما يؤذن بلون من "القطام الموسيقي" للقارئ الذي طالما رضع من ثدى

العروض التقليدي وتربى عليه. هنا يتبدد انتباه القارئ ويخيب رجاءه في الانسجام الظاهر. وتصنع هذه الخيبة أفقه الجديد حتى تصبح أية عودة لاسترداد إلفه الإيقاعي بشكل منقطع بادرة توافق عفوى وسعيد. لكن عددا من التوازيات الصوتية يملأ هذا الكيان المهدد بالتشتت؛ فتكرارات مثل: مجيئك/ كى أجيء، وقرابتها بالتأجيل، ثم تقابلات أخرى: أجيء/ تأتى، تقطف/ تخطف تسد جزئيا حالة التوق الإيقاعي، وكأن الشاعر يريد لا شعوريا أن يؤكد هذا الانسجام فيهدف: نايك ليس مكسورا.

ثانيا: يتجه الخطاب للموت المؤجل في البداية، لكنه لا يلبث أن ينزلق برفق في الدفقة الثالثة بالالتفات إلى الشاعر محاورا له، فهو الذى يحدث الأمة بأحاديثه وقد تلبس برداء الاستشهاد، وهو الذى يسافر فى دم الكتب حينما يسفحه على الصفحات، وهو الذى يمتلك النأى والأغنية المهددة. لكن الخطاب سرعان ما يعود إلى الموت ليناشده أن يترك العيدان الغضة كى تستوى على سوقها قبل الحصاد. ويقوم هذا التبادل فى مرجع ضمير المخاطب بالتوحيد بين الطرفين. بين الشاعر والموت الذى يتغلب منه، عندئذ يمكن للقارئ المتابع لقصة علاقة الشعراء على اختلاف لغاتهم وعوالمهم بالموت أن يتذكر أشياء كثيرة، بوسعه مثلا أن يتذكر بيت "بيتس" الشهير الذى أرق صلاح عبد الصبور كالطائر الأسود عندما حط على شباكه:-

الإنسان هو الموت

وبوسعه أن يسرى فى نسغ الشعرية العربية إلى منابعها الأولى عند طرفة بن العبد، الشاب المخطوف بالموت وهو يدعو للذائذ العيش:-

لصرك إن الموت ما أخطأ الفتى .: لكالطول المرخى وثنياه باليد

متى ما يشأ يوماً يقده لحتفه .: ومن يك فى جبل للمنية ينقد

ثالثاً: تشير هذه الأبيات المرصودة، مثل بقية القطع الشعرية، زوبعة من التدايعات المخزونة فى ذاكرة الكلمات؛ تلك التى يسميها الناقد الإيطالى النابغ "أومبرتو إيكو" موسوعة القارئ الغنية، لكن طريقة نهوضها من مراقدها تختلف من قارئ إلى آخر، وهو ما يجعل تشكيلات المعنى الشعرى لا نهائية فى ثرائها وتعددتها. فعندما نمعن فى مصاحبة الشاعر واستحلاب مفرداته وصيغة تكتسب كل عبارة بالتدرج مذاقاً متراكماً ومتنامياً لا يتوفر لمن يطالعها لأول مرة. وهنا ينبغى لنا أن نعدّل النموذج الذى سقناه فى البداية عن حبات المسبحة وإمكانية أن "نلضم" فيها من أى موقع نمسك بها منه. لأن مسار حركة القراءة هو الذى يولّد طاقة الاستجابة الجمالية ويفجر إمكانيات التداعى الحر.

من هنا فإننا عندما نشير إلى ما يعجبنا ويخطف انتباهنا من أقوال لا بد أن نتوسل إليه بقراءة الصفحات السابقة عليه فهى التى تجمع فى وعينا حرارة السياق الإبداعى وتأثير الحركات المتتالية حتى نصل إلى الذروة المشار إليها. الحديث هنا عن النجوم والكواكب مثلاً يستثير قصة يوسف وإخوته فى التراث الدينى بقدر ما يجر وراءه تداعيات من عالم محمود درويش فى "أحد عشر كوكباً" دون أن يكون مديناً له فى شيء لكنها أوضاع اللغة التى تجعل "تركت لك الألوان" قريبة من "لماذا تركت الحصان وحيداً". لكن المرجعية الحاكمة عند الشهلوى تظل ماثلة فى هذا الأفق القدسى الذى توطره كلمة "أمين".

## ❖ القلب الغنائى للتجربة :

تمتد رحلة الشهاوى فى جوهر الوجود بشكل غنائى رائع، حيث لا تتشاجر الأصوات، بل تتواشج الكلمات وتستقطر رحيقها فى عبارات أنيقة تأخذ بمجامع القلوب، لكل قارئ مفضلياته فى هذه الحديقة الشعرية. لا تنتظم فى أطر درامية أو ملحمية؛ بل تستمد نموذجا من المرجعية البلاغية للشعر الغنائى العريض المتسع لأفاق الوجود ولحظاته الفائقة:

وانتقم خطوة أخرى فى قلب هذه التجربة لنستشرف الأفق الذى تطاوله، واللغة التى تعصر خمرها. يقول موجه الخطاب دائما لأخته الراحلة:-

بيمينك اللوح الذى هلم بهى لما رأتى

أنا شجر الكلام

أجمع العالم فى واحدٍ

أنا خمر طينٍ

أنا خمر طينة طير

تجلّت يد فى سبيلى.

بوجود ذلك

ظهر الوجود

ترسخت ألفى

وَأَلَفْتُ أَنْ أَمْشِيَ إِلَى النَّارِ الَّتِي أَحْجَرَهَا مَخْبُوءَةٌ فِي حَرْفِكَ

بَدَتْ شَمْسُ سَمَاءِ الْقَرَبِ سَامِقَةً

وَأَنَا تَأْتِسُ فِيكَ نَفْسِي

فَطَرْتُ عَلَى هَوَاكَ

فَصَنَنْتُ وَجْدِي.

إن من يلتفت إلى الصبغة الوجدانية الغالبة على الشعب العربى فى مصر وطريقة اختصار المذاهب الباطنية فى أعماقه وذويانها فى طبقاته التحتية، وخضوعها فى التحليل الأخير لنوع من معقولة العاطفة يدرك أن الشهاوى يمسك بطرف هذا العرق الذهبى الصوفى الكامن فى الأعماق. يصوغ منه سببته التعبيرية دون تجديف. إنه من سلالة ابن الفارض وذى النون المصرى. لكن جنونه محكوم نسبيا بعقل العصر الذى يعيشه والوعى الذى يحاصر ناره. من هنا فإن الحقائق العلوية سرعان ما تتحول إلى تمثيلات تصويرية وأشكال شعرية متخيلة، دون أن تفقد حقها فى الوجود على مستويات عينية أو غيبية أخرى. لكن الرصيد المرجعى الذى يتكى عليه الشهاوى بشكل مباشر وفادح ينطلق من القرآن الكريم ذاته، حيث يعتمد على منظوماته الإشارية والاستعارية، فى نوع من التخيل المباطن، بقدر ما يستوعب كل ما نهت حوله من تراث عريق "تندت به الحناجر فى المساجد" على حد عبارة المعرى، وتجلى فى علوم الحروف الشعرية والكهوف العرفانية. لكن الشاعر يحاول جاهدا الحفاظ على مرونته فى التعامل معه ويبغى ممارسة استقلاله فى صناعة الصور وتقدير الحركات. يصنع اللوح فى يمين مخاطبته قبل أن يصدح بعبارته الرسولية:-

## أنا شجر الكلام

فى لون من افتتان الشاعر بذاته وإعرايه عن نرجسيته، موظفا  
الكلم القرآنى عن الشجر الطيب فى سطر، والبيت الشعرى الشهير:-  
وليس على الله بمستبعد .: أن يجمع العالم فى واحد  
فى سطر آخر. كما أن الآية الكريمة المتصلة ببراهين العبث  
الإبراهيمية" قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ثم اجعل على كل  
جبل منهن جزءا ثم ادعهن يأتينك سعيا" ترقد خلف عنقود الصور  
الشعرية فى هذه الأبيات حتى تصل إلى قوله" الأرض مصرورة فى  
قبضتيك" دون أن تخرج على الفضاء الدلالى للبعث.

فإذا ما انتقل الشاعر إلى لعبة الحروف فى اسم أخته" سعاد" التى  
طالما تلاعب بها فى هذه الترائيل امتص من رحيق الإشارات المخبوءة  
فى كتب مثل" شمس المعارف الكبرى" وغيرها كى يرسم مداراتها  
الصوفية لكنه بدلا من أن يستغرق فى نشوة السحر يشرب من ماء  
الشعر، وحينئذ نلاحظ أن روح النظم العربى المعنى فى انتظام مسطوره  
طبقا لأنساق، التفعيلات تكاد تغلب عليه. والواقع أننى لا أعرف ضرورة  
قاصمة تدعو أحمد الشهاوى للانتثار فى نيار قصيدة النثر وأضن به  
على الاستغراق التام فيه؛ لأنه يمتلك حسا إيقاعيا غائيا شديد العذوبة  
والتماسك أشاد به معظم نقاده وجلاله" الغيطائى" بصورة فائقة فى  
عباراته الثرية. لكن الشهاوى يعمد قصدا إلى تجريح هذا الحس الغنائى  
كى يكسر دون ضرورة ما تبقى من أعمدة الشعر فى نظام التفعيلة. بل  
إن كلمات الصوفية التى يتكى على السباحة فى نيارها لم تعرف طريقها  
إلى قلوبنا فى مساراتها الشعبية إلا عن طريق الذكر والإنشاء،

فالموسيقى النظامية أداة شديدة الفاعلية فى عون الذاكرة وتحفيزها. والكلم  
القرآنى المقدس ذاته لكتسب بالترتيل والتجويد والقراءة المغناة أنماطا من  
الإيقاعات اللطوة ساعدت نولكرنا ووجداننا فى امتصاص دلالاته.

ولكم يبدو من النشاط المرهق للقارئ أن يستمتع بقول

الشاعر:-

فطرتُ على هواك

فصنت وجدى

بعد أن يتلجج فى العبارة السابقة بقوله:-

وأنا تأنس فيك نفسى

فيحار فى ضبط إيقاعاتها ومدّ حركاتها. وقد أرى من  
حقى على أحمد الشهاوى أن أتمنى عودته للالتزام بنظام التفعيلة مع كل  
الحرية التى يبتغيها فى تشكيلاتها المتنوعة، فهذا أكثر انساقا مع عوالمه  
وتجانسا مع رؤيته واستثمارا للطاقة الغنائية الفائقة لديه. فعندما يكون  
بوسع شاعر أن يقول:-

أهدا تحنّ إليكم الأرواح

الوقت منقطع

والحلم منسرباً

والعشق

تحت يديّ فضائح

عندما يكون هناك شاعر مثل الشهلوى بهذه الصرامة والتمكن  
والاقتدار فإن في مكتبته أن يكتسح ملايين القراء، عندما يكفّ عن  
مقارفة قصيدة النثر بدون جدوى، ويتبعد عن بعض الانتهاكات اللغوية  
المجافية لروح الصياغة الشعرية مثل "أنتها" و"أنتماني" فإننا حيال قامة  
رفيعة في الشعرية العربية، نعرف كيف تقبض على جذوة التراث وتعمل  
منها حرائق إبداعية كفيلة بإعادة تشكيل الفضاء الشعري المعاصر.



## شعرية النفي

عند محمد سليمان

إذا كان شعراء المدرسة التعبيرية، المستقرة في الضمير الأدبي، لا يجدون صعوبة في التواصل مع جمهورهم، لأنهم يتبعون أنماطا شعرية معروفة ومجربة من قبل، لا يزدون عن تنميتها واستثمارها والاستمتاع بنتائجها، فإن شعراء الحداثة الطليعيين يشقون طرق المستقبل للشعرية العربية، ويجهدون للإضافة إلى تقنياتها الفنية المنجزة وتقنيات أخرى لم تعرفها من قبل يستحقون ضعف الإهتمام النقدي والمتابعة المستمرة، لا لمد الجسور بينهم وبين القراء المحبين للشعر فحسب، بل لمعرفة طبيعة هذه الإضافات العسيرة الجديدة، التي تجعل قراءتهم مغامرة ممتعة لا يقوى عليها سوى المحترفين المتمكنين من الثقافة الأدبية. ولكي نميز بينهم من يستحق شعره هذا المجهود عندما يفتح منافذ حقيقية للتواصل الجمالي والتنمية الإبداعية للفكر الشعري، ومن يلهجون بدعائى زائفة لا تسفر عن شيء ولا تقود إلى تطور حقيقى للأدب وأساليبه. والشاعر محمد سليمان من أبرز كوكبة شعراء السبعينيات المتميز بين ذوى الأصوات القوية المعروفة بطول النفس وعمق التجربة وكثافة اللغة. وقد أصدر هذا الصيف ديوانا خامسا جديدا بعنوان غير مألوف" بالأصابع التي كالمشط" لم يأخذ حقه من التداول النقدي. وأحسب أن قصائده الطوال الثلاث المتواشجة فيما بينها تقدم تجربة فريدة في كتابة السرد الشعري تتجاوز الإبهام والتشذير والمفاجأة

مما اعتمدت عليه أشعاره السابقة، لتحفز سياقات إبداعية متشابكة تعد تنمية لمنجزه الجمالى السابق، وتلونا لعالمه الإبداعى الذى تشكل امن قبل، وتقدم مشروعا جديدا لمنظومة كلية مركزة على علاقة الصوت الشعرى بالأنثى/ الكون فى مختلف نذبائتها الوجودية وتجلياتها الإشرافية، حيث تمثل حلم الشعر وصورته، كما تمثل لغته وإيقاعه، حتى تستقطر النسغ الحى النابض فى صميمه.

والقضية النقدية التى تثيرها هذه المجموعة بشكل خاص هى الفرق الجوهرى بين السرد فى القصة والسرد فى الشعر؛ لأن القصة تفترض عالما يبدو كما لو كان قد وجد بالفعل، تصنعه المخيلة وتعيد إنتاجه بطريقة تجعلها تقوم بدور إخبارى عنه، فهو عالم محتمل الوجود، مع أنه يتكون أثناء الكتابة لأن طريقة تقديمه ووصفه توهمنا دائما بأنه قد حدث بالفعل.

أما الشعر فهو يتخفف جدا من هذا الجانب الإخبارى فى اتساقه وانتظامه، يخلق الواقعة خلال التعبير عنها، من هنا فهو ينتمى فى جملته للأسلوب الإنشائى، لابد أن يكسر الانتظام والاتساق حتى لا يتحول إلى حكاية إخبارية. عليه أن يقدم كيانه الكلى باعتباره استعارة لا كناية، مجازا يشير إلى وقائع وجدانية وفكرية مختلفة. فإذا كانت القصة تقبل فى الظاهر أن نصفها بالقرب أو البعد عن العالم الذى تنشئه تخيليا، فإن الشعر من الأفعال المستقبلية التى لا تكذب، إنه ينشئ حدثه بالكتابة ابتداء ويفتته فى دوائر غير منتظمة، فهو من أفعال الكلام التى لاتروى ما حدث، بل يأمر قارئه بأن يتلقاه على هذا الاعتبار. من هنا نصيب إن وصفناه - كما يحلو للنقد الحديث - بأنه صدق خالص، كما أصاب النقاد السابقون عندما وصفوه بأن أعذب كذبه، أى أكثره دخولا

فى باب التخيل الإبداعى غير الإخبارى، وهو التخيل الخلاق. لهذا فإن نظم المرء الشعريّة، خاصّة فى أساليب الحداثّة، لا يمكن أن تسير فى خط زمنى طولى متطور، بل تصنع دوائرها ودواماتها، وحفائرها الظاهرة والباطنة، فى جسد النص ونقوشه المجازيّة، فتبدو كما لو كانت تحكى شيئاً، بينما هى فى الحقيقة تغزله وتتسجّه، لا تهمها الإشارات إلى العالم الخارجى ولا تعنى بأن تقص علينا مجريات أحداثه، فهذا لا يمكن أن يكون هدفها التواصل وأغلب حالات الإحباط وسوء الفهم فى القراءة ناجمة عن هذا التوقع؛ أن ننتظر من الشاعر أن يقول لنا الحكاية، ويستقبل من وظيفته الشعرية.

### ❖ وهم الوصف :

على أن أهم المبادئ الضمنية التى تحكم قراءة شعر الحداثّة افتراض أولى بأن ما نتحدث عنه لا وجود له بشكل متعين فى الواقع، بل هو شيء متخيل غير محدد ولا معروف، وأن الأوصاف التى ستعطى له مهما كانت درجة تماسكها لن تغير هذا الوضع كثيراً، بل ستزيده رهاقة وتناقضا واستعصاء على التحقق والتجسد، إنها أوصاف وهمية، سلبية فى معظم الأحيان، لكن جدواها الشعرية لا حد لها؛ لأنها ستجعلنا نستجيب لأثر الأشياء ووقعها على نفوسنا، ستدفع بنا كي ندخل فى لعبة التوهم ونمارسها مع الشاعر، تجعلنا ننشط لغويًا لنبنى شيئاً على غير أساس، لنستخدم ذكائنا بقوة فى بحث روح الشعر.

ولنقرأ دون إبطاء المقطع الأول من قصيدة "نورا" فى الديوان:-

لم تكن قصيرة كشهر فبراير

ولا بضفائر طويلة لتصبح أسيرتى

لم تكن نحيفة جدا  
ولا برافين يشبهان الماضى  
المرأة التى ستخرج الآن  
بفستان على الركبة  
وأصابع تكفى لإحراق غابة  
والتي لن يراها أحد وهى تعبر الشارع

نلاحظ أولا انشطار الزمن الحاد فى هذا المقطع، فبينما توهم بدايته أنه سيحكى شيئا عن الماضى، سيصف أثنائه، إذا به يستحضرها قبل أن تخرج لتخطو على الورق؛ أى أن فعلها، حركتها تتم فى القصيدة؛ فى المتخيل المتوهج فى ذهن المبدع ويريقه الواض لذي المتلقى. هذا الانشطار لا يبدو مريحا، لكنه حقيقى يعصف بقواعد المرد العادية التى تقضى الانتظام فى زمن موصول، يتكسر حيناً لكنه قابل للالتئام دائما. أما زمن القصيدة فهو مضارع فى كل الأحوال، حتى إذا غرقت صيغته فى الماضى فإنها لا تتشغل منه سوى ماله وجود قطعى الآن. الذكريات فى الشعر تتم صناعتها فى اللحظة الراهنة، أما الوصف فهو عجيب مفاجئ، يتميز بانتقالاته الحادة الطريفة للجمع بين المتباعدات. والبدء بالنفى إمعان فى عدم التحديد، فهى ليست قصيرة مثل شهر فبراير، التمثيل مذهش، ولا طويلة ضفائرها، هناك تحول فى الإسناد من القائمة إلى الجداول. مفهوم الجملة الثالثة أنها نحيفة قليلا، لكن التشبيه يصنع دلالة للجانبية غير المتلائمة، يفترض أن الماضى يتكوى وراء الإنسان مثل عجزته، وأن الأرداف الثقيلة تبهظ للحركة الرشيقة. لا يخطر على بال أحد أن يقيم هذا للتناظر بين الجسد والزمن، بين الردف والماضى. من هنا نصل إلى الافتراض الثانى الضرورى فى تلقى شعر الحداثة، وهو أنه يتخلى عن وظيفته فى "تغريب" الحس وتجديد الشعور وهناك ستار الألفه إن

وصف الأشياء كما نتعودها واكتفى بترديد ما يقال عنها، حينئذ لا يصبح حدثاً، بل تقليدياً قدامياً، فهو يصف الفتاة بأنها "بفستان على الركبة" كمجرد تمهيد للوصف الشعري التالى "أصابع تكفى لإحراق غابة" ويوسع من يقوم بالتحليل المجازى أن يبحث عن دلالات هذه العبارة العديدة، لكن القارئ الذى يتوقع ما لا ينتظر من شعر للحدثا يطمئن لهذا الوصف؛ إذ يوهمه بالخطورة ويلقى فى روعه نيران الشعر المتفجرة من يد المرأة. يشترك مع صوت القصيدة فى لمحها وهى تعبر الشارع بحركة غير مرئية فينخطف قلبه لهذا الحضور الأثوئى الساحر.

هل نستطيع القول بأن بنية النفى تكاد تسيطر على شعر محمد سليمان؟ وأن هذا النفى يحدد أسلوبه فى قول ما يريد، على أساس انعدام التشابه الإرادى والتمائل المقصود بين عالمه والعوالم السابقة عليه. وأنه عندما يتلاعب بالنفى يبغي الإثبات بطريق المخالفة، لنقرأ لتعزيز هذه الفكرة المقطع الآتى من القصيدة ذاتها، ونصبر على تأمله:-

لا تشبه صورتها

ولها صوت يشبه بجعا يتأرجح فوق الموج

ونيل حصان

فارسم كالقرصان إذا

وتحرر من ألواح الماضى

تعرف أن الصوت يد

والعين كتاب

والمتمولى قرب الباب يعد

وتعرف أن امرأة فى العشرين فضاء يطفى

فأمنح أُننا شكل الورد

والتفلحة لون للثدى

وشعراً رائحة النعناع

امنحها نرجاً

وهواء لم تهرسه السيارات.. إلخ

قد تدرك أن الشاعر يطالبنا بتقمص منظوره، يدعونا للوقوع فى المسافة بين الشيء وظله، بين الأصل والصورة، فيقدر العلاقة بينها وبين صورتها من بعد أو قرب، علينا أن نقيس المسافة بين صوتها وصوت البجع المتأرجح فوق الموج، وحينئذ لن نعبأ كثيراً بالنفى؛ لأنه مجرد طريقة للإثبات الشعري الخاص. أما ذيل الحصان فيبدو راكدا إخباريا يتحول فى مقاطع أخرى إلى ذيل أرنب، طبقاً لتجليات الرؤية فى كل لحظة. لكن الشاعر هنا مشغول بالحديث إلى نفسه وقارئه عن كيفية تشكيل مفردات الوجود وإعادة ترتيبها فى نسق مختلف. فلكي نلمس للحقيقة الكامنة خلف الأشكال علينا أن نحرك المرئيات من مواقعها حتى نعرش على بعض معانيها ونحن نتحرر من الأسلاف وتسمياتهم الثانية. ليس الشعر فى جوهره سوى دعوة لعوب لهذا التحرر للخطر فى رؤية الحياة. عندئذ سندرك مغزى أن يكون "الصوت يداً" و"العين كتاباً" لكن عبارة "المتولى قرب الباب يعد" ستظل مستعصية هاربة فى ذاكرة النص لا سبيل إلى تحديد مقصودها، فهى متجذرة فى حياة الشاعر الحميمة.

وبالرغم من مثل هذه العناصر العصية يستمر الشعر فى صناعة معادلاته، فبنت العشرين فضاء يقلى، وعليها كى نمسك بأبحاثها أن نجيد تحويل الأشكال والألوان والمعطيات الحسية، وإن كان الشاعر لا يبعد كثيراً فى هذا التحويل، فالتشابه يظلب على وعيه بالجمال الأثنوى فى حالاته المفردة، بينما يغيب حقيقة فى المشاهد الكلية.

فعلى الكاتب والقارئ أن يمنح الأذن شكل الورد، والثدى لون التفاحة  
والشعر رائحة النعناع، لكنه يمسك بفرشاته بمهارة يفسح لها الفضاء، يمنحها  
درجا تخطو بدلال عليه، وحركة عذبة فى هواء نقى لم تهرسه السيارات.  
يستعيد صاحبنا فى الضربة الأخيرة قدرته على التفرغ والمفاجأة، على  
تمثيل طزاجة الحب وصفاء الشعور، على وصف ما لم يوصف، على  
التحول من النفس إلى الإثبات، وقراءة الضوء فى اسم "نورا"، لنجد أن  
الديوان فى جملته كتابة شعرية متكررة بالإيقاع الجميل، تخلق عالما لا يوازى  
تجارب الحياة اليومية وإن كان يقوم بتشعيرها، بل يعيد تشكيل الحياة وهو  
ينشئ خبرة جمالية جديدة بها، تتذرع ببعض معالم السرد دون أن تقع فى  
التعبير المستقيم عنها، تنفى الصفات للصيقة بها لإثبات شئ مجوهري هو  
شعريتها الحدائثية الفائقة.

# المحتويات

الصفحة	الموضوع
٧	- فاتحة وجيزة
	- نبرات جهورية :-
١٣	١ - تمثيل الخطاب القومى فى شعر نزار قبانى
٣٤	٢ - استراتيجية الخطاب الشعرى عند حجازى
٥٨	٣ - الفيلسوفى فى زمن الشعر
٦٦	٤ - الأبنودى (و) لسان الشعب
٧٨	٥ - أحمد تيمور شعر الأطباء
	- نبرات صافية :-
٩٠	١ - قراءة فى مختارات سعدى، حركات الشعر الصافى
١١٦	٢ - بلند الحيدرى وشعرية الصمت
	- نبرات رخيمة :-
١٧٧	١ - أبو سنة يكلم ورد الفصول
١٤٨	٢ - فاروق شوشة صوت الشعر
	- نبرات حادة :-
١٦٠	١ - الغزل الشعرى الرفيع لحلمى سالم
١٧٠	٢ - صدمة الاختلاف فى شعر عبد الملعم رمضان
١٨٠	٣ - مع أحمد الشهاوى، قراءة الموت فى كتاب الحياة
١٩١	٤ - شعرية النفى عند محمد سليمان



مطابع  
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٣٨١ / ٢٠١٤

---

I.S.B.N. 977 - 01 - 9296 - 1



# مهرجان القراءة للجميع



## مكتبة الأسرة

هذا العام نحتفل ببلوغ مكتبة الأسرة عامها العاشر وقد أضاعت بنور المعرفة جنبات البيت المصري بأكثر من ٨٠ مليون نسخة كتاب من أمهات الكتب في فروع المعرفة الإنسانية المختلفة... ومنذ عشرة سنوات تفتحت عيون أطفال كانوا في العاشرة من عمرهم على إصدارات مكتبة الأسرة وكانت زادهم المعرفي عبر السنوات العشرة الماضية لتاهب في تلك العقول الشابة الآن نهم المعرفة من خلال القراءة وكنا ندرك منذ البداية أن المعرفة هي سلاحنا الأمضى لتأخذ مصر مكانتها في ذلك العالم الجديد الذي تتممق فيه المعرفة على القوة والمال لأنها تحمل الإنسان إلى أفاق لا حدود لها في عالم متغير شعاره ثورة المعلومات وسرعة تدفقها عبر كل وسائل الاتصال ولم يكن منطقيًا أن نقف مكتوفي الأيدي.. فكانت مكتبة الأسرة بكل ما قدمت اسماء أساسية نستقبل بها ذلك العصر الجديد، عصر المعرفة وأنا لننتطلع في الأعوام القادمة أن توا الأسرة شمارها المانعة وتساهم في التغير المعرفي والتكنولوجي لمعطيات العصر لتفصح المجاز يشارك بدور فاعل في تقدم البشرية الجديد لتكون امتدادًا حضاريًا معاصرًا للحضارة المصرية التي كانت أهم وأقدم الحضارات الإنسانية عبر التاريخ.

سوزان مبارك



السعر ١٥٠ قرشاً

Bibliotheca Alexandrina

0533792

